

Sławomira Żerańska-Kominek

Muzyka w kulturze

Wprowadzenie
do etnomuzykologii



Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 1995

Recenzenci

Zofia Helman

Maciej Gołąb

Projekt okładki

Jakub Rakusa-Suszczewski

Edycja przykładów muzycznych

Piotr Maculewicz

Redaktor

Jadwiga Dreger

Redaktor techniczny

Joanna Rogozińska

Korektor

Barbara Galicka

Skład i łamanie

Krzysztof Biesaga

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 1995

ISBN 83-230-9946-4

Wydanie I. Ark. wyd. 21,89 Ark. druk. 21,75. Papier offset kl. III

Druk NOKPOL Kobyłka

Spis treści

Przedmowa	7
 <i>Część pierwsza</i>	
ETNOMUZYKOLOGIA W PERSPEKTYWIE HISTORYCZNEJ	9
 Rozdział pierwszy	
Przedmiot i zakres etnomuzykologii	11
„Obcy” jako problem etnomuzykologii.....	11
Muzyka a kultura	17
Muzykologia a etnomuzykologia.....	23
Literatura cytowana	28
 Rozdział drugi	
Wczesny okres etnomuzykologii	32
Przednaukowa literatura etnomuzykologiczna.....	32
Etnomuzykologia w ramach XIX-wiecznej historiografii muzycznej	42
Uwagi wstępne	42
Ewolucjonizm – główne założenia kierunku	42
Muzyka egzotyczna w angielskiej i francuskiej historiografii encyklopedycznej	45
Problematyka etnomuzykologiczna w historii muzyki drugiej połowy XIX wieku	47
Adlerowska synteza	50
Literatura cytowana	53

Rozdział trzeci

Komparatystyka muzykologiczna w Europie 56

Uwagi wstępne	56
Alexander John Ellis i początek etnomuzykologii europejskiej	58
Koncepcje i metody szkoły niemieckiej	61
Uwagi wstępne	61
Archiwum fonograficzne jako laboratorium muzykologii porównawczej	62
Problematyka badań empirycznych szkoły niemieckiej	65
Główne kierunki interpretacji historycznej	68
Uwagi wstępne	68
Kontynuacja ewolucjonizmu w etnomuzykologii	69
Problem genezy muzyki	69
Curt Sachs: ewolucjonistyczna wizja dziejów muzyki	71
Dyfuzjonizm europejski: teoria kręgów kulturowych	73
Teoria kwint przedętych	77
Kulturowo-historyczna analiza folkloru	82
Literatura cytowana	89

Rozdział czwarty

Komparatystyka muzykologiczna w Ameryce 94

Uwagi wstępne	94
Znaczenie antropologii Franza Boasa dla rozwoju amerykańskiej komparatystyki muzykologicznej	95
Badania nad dyfuzją w etnomuzykologii amerykańskiej	97
Uwagi wstępne	97
Kontynuacja europejskiej Kulturkreislehre	98
Teoria arealów kulturowych	100
Techniki porównawczej analizy muzycznej	105
Alan Lomax: etnomuzykologia na przełomie	109
Literatura cytowana	116

Część druga

ETNOMUZYKOLOGIA WSPÓŁCZESNA 121

Rozdział piąty

Kierunki i dziedziny badań etnomuzykologicznych 123

Krytyka osiągnięć muzykologii porównawczej	123
Polaryzacja orientacji metodologicznych	125
Wewnętrzny podział etnomuzykologii	128

Uwagi wstępne	128
Orientalistyka muzyczna	129
Antropologia i folklorystyka muzyczna	130
Etnomuzykologia zmiany kulturowej	134
Literatura cytowana	136

Rozdział szósty

Antropologia muzyczna	138
Etnomuzykologia w dwudziestoleciu powojennym	138
Nawiązania teoretyczne	138
Technika badań terenowych	141
Etnomuzykologiczne monografie małych społeczności	143
Alan P. Merriam: cele i metody antropologii muzycznej	145
Kierunek strukturalny w antropologii muzycznej	151
Strukturalizm	151
John Blacking: kulturowa analiza muzyki	159
Kierunek kognitywny w antropologii muzycznej	166
Teoria wiedzy kulturowej	166
Muzyczna etnoteoria ludów 'Are'are i Kaluli	167
Literatura cytowana	178

Rozdział siódmy

Folklorystyka muzyczna	183
Uwagi wstępne	183
Pojęcie „muzyka ludowa”	187
Analiza klasyfikacyjna muzyki ludowej	190
Uwagi wstępne	190
Porządkowanie leksykograficzne	191
Klasyfikacje gramatyczne	193
Klasyfikacje kompleksowe	195
Analiza typologiczna muzyki ludowej	197
Uwagi wstępne	197
Pojęcie „typu” w folklorystyce węgierskiej	198
Zagadnienia typologii w folklorystyce wschodnioeuropejskiej	205
Analiza strukturalna pieśni ludowej	211
Uwagi wstępne	211
Lingwistyczna analiza dystrybucyjna	211
Lingwistyczna analiza funkcjonalna	217
Kierunek kognitywny w folklorystyce polskiej	223
Literatura cytowana	227

Rozdział ósmy	
Orientalistyka muzyczna	233
Uwagi wstępne	233
Mantle Hood: muzykalność „alternatywna”	234
Problematyka badań historycznych w orientalistyce muzycznej	236
Zagadnienia teorii i analizy azjatyckiego dzieła muzycznego	241
Problem modusu w muzyce Azji	244
Metody analizy klasycznej muzyki Azji	247
Uwagi wstępne	247
Teoria i analiza hinduskiej ragi	247
Modelowanie struktury perskiego dast-gahu	252
Analiza kinetyczno-syntaktyczna arabskiego makamu	262
Schenkerowska analiza muzyki japońskiej	264
Lingwistyczne analizy transformacyjno-generatywne	274
Analizy hermeneutyczne azjatyckiego dzieła muzycznego	278
Estetyka muzyczna	280
Literatura cytowana	288
 Rozdział dziewiąty	
Etnomuzykologia zmiany kulturowej	293
Uwagi wstępne	293
Tradycja muzyczna a współczesność	293
Teorie zmiany muzycznej	297
Endogenna zmiana muzyczna	301
Akulturacja muzyczna	305
Rodzaje przekształceń akulturacyjnych	313
Przemiany malajskiej tradycji muzycznej	318
Przemiany kultury muzycznej a środki masowego przekazu	323
Literatura cytowana	328
 Zakończenie	333
Literatura cytowana	336
 Indeks nazwisk	339
Wykaz przykładów muzycznych	344
Wykaz figur	346
Wykaz tabel	347

Motto:

Każda muzyka uważana gdziekolwiek za muzykę jest sztuką świętą i ma tylu wyznawców, ilu jest ludzi na świecie. Jej królestwo obejmuje wszystkich, którzy oddychają i nie ma krainy, nawet najbardziej barbarzyńskiej, gdzie słodycz i czar muzyki nie byłyby uznawane. Każdy naród ma swą własną muzykę, a gustowanie w niej jest tak swoiste dla każdego, jak powszechne dla wszystkich. Ponieważ muzyka jest sztuką świętą, należy patrzeć na nią jak na objawienie wspólne wszystkim ludziom; wszyscy na równi podzielają jej wspaniałość i skutek, wszyscy w niej poszukują zaspokojenia tych samych podstawowych potrzeb. A jednak istnieje ogromne zróżnicowanie gustu, który jest wrodzony każdemu narodowi.

Charles Fonton

Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne (1751)

Przedmowa

Pełne opisanie dorobku etnomuzykologii, dziedziny nauki niezwykle rozległej i żywej, musi być z góry skazane na niepowodzenie. Prezentowana książka jest więc jedynie wprowadzeniem do etnomuzykologii. Moim celem było wskazanie problemów centralnych dyskusji nad metodami poznania muzyki w kulturze. Obszerne cytaty i omówienia prac, artykułów i wypowiedzi mają służyć nie tylko lepszemu zrozumieniu przedstawianych zagadnień, ale także przybliżeniu szczególnej atmosfery debaty etnomuzykologów toczącej się w przeszłości i obecnie. Większość prezentowanej literatury nie jest dostępna w języku polskim.

Książka składa się z części historycznej i systematycznej. W części pierwszej przedstawiam dzieje etnomuzykologii od najstarszych przejawów zainteresowania kulturami obcymi w Europie, aż do połowy lat sześćdziesiątych, kiedy ukształtowała się współczesna antropologia muzyczna. Trzeba jednak zauważyć, że etnomuzykologiczna „przeszłość” przechodzi dość płynnie we „współczesność”, bowiem wiele z zainicjowanych w przeszłości kierunków i metod badawczych jest przedmiotem żywego zainteresowania również obecnie. Nadrzędnym kryterium przyjętego podziału historycznego były zmiany paradygmatu etnomuzykologii oraz sposób postrzegania tych zmian przez ogół badaczy.

Przyjęty w części „systematycznej” podział na dyscypliny odzwierciedla tradycyjne zróżnicowanie przedmiotu etnomuzykologii, która łączy w sobie trzy klasyczne dziedziny badań: orientalistykę muzyczną, folklorystykę muzyczną oraz muzyczną antropologię. Każda z nich zajmuje

się innym rodzajem muzyki i porusza w swoistym kręgu problemów i metod. Jest jednak sprawą oczywistą, że sztywne podziały kompetencji i granice oddzielające poszczególne dziedziny nie istnieją. Najczęściej mamy do czynienia ze swobodną i nie poddającą się schematom wymianą doświadczeń, metod, teorii i koncepcji. Charakterystyczne dla współczesnego świata przełamywanie rzeczywistych lub urojonych barier, oddzielających od siebie różne rodzaje wytwarzanej przez człowieka muzyki, przyczynia się do zacierania wyraźnych dawniej podziałów dyscyplinarnych w etnomuzykologii. Wszystkie klasyczne obszary badań nad muzyką kultur świata wraz z typowymi dla nich problemami spotykają się dziś na wspólnym gruncie dziedziny, którą nazwałam etnomuzykologią zmiany kulturowej. Jej odmienność w stosunku do etnomuzykologii tradycyjnej polega przede wszystkim na tym, że integruje ona wszystkie poprzednie doświadczenia badawcze etnomuzykologii, widząc swój przedmiot – muzykę tradycyjną – jako dynamiczną, wciąż zmieniającą się całość, w kontekście skomplikowanych zjawisk współczesnego świata.

Muzyka w kulturze napisana została przede wszystkim z myślą o studentach muzykologii uniwersyteckiej. Sądzę jednak, że mogą z niej korzystać także studenci innych, pokrewnych kierunków, a także ci wszyscy, którzy interesują się muzyką w kulturze i niezbyt dobrze znanym w Polsce dorobkiem etnomuzykologii

Poczuwam się do miłego obowiązku podziękowania pani dr Annie Gruszczyńskiej-Ziółkowskiej z Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego za lekturę i owocną dyskusję nad pierwszą wersją tej książki. Wyrażam też podziękowanie Tomkowi Dziedziczakowi, studentowi pierwszego roku polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, który pomógł mi ocenić przejrzystość i zrozumiałość wykładu skomplikowanych niekiedy, zwłaszcza dla początkujących Czytelników, zagadnień.

Chcę wreszcie podziękować pani Jadwidze Dreger z Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego za trud włożony w redakcję mojej książki.

Sławomira Żerańska-Kominek
Warszawa, kwiecień 1994

Przedmiot i zakres etnomuzykologii

„Obcy” jako problem etnomuzykologii

Jako dyscyplina akademicka etnomuzykologia została powołana do życia z końcem XIX w. Jako nauka o muzyce kultur pozaeuropejskich powstała znacznie wcześniej, a jej historia jest prawie tak długa jak historia orientalistyki, która w Europie została formalnie zapoczątkowana w pierwszej dekadzie XIV w.¹ Powołanie instytucji uniwersyteckich zajmujących się badaniem języków egzotycznego Wschodu oznaczało za-inicjowanie kilka wieków trwającego procesu kształtowania się wizerunku własnej, europejskiej kultury w opozycji do kultur odmiennych. W tym samookreśleniu się Zachodu orientalistyka odegrała kluczową rolę, albowiem wyposażyła europejską świadomość w zespół wyobrażeń i idei o „obcym”, pozwalając tym samym lepiej zrozumieć i usytuować siebie na mapie kultur świata. To właśnie orientalistyka dostarczyła nauce europejskiej pierwszego modelu badania muzyki „obcych”.

Początki refleksji etnomuzykologicznej, która w pewnym sensie stanowiła uboczny produkt działalności orientalistów, spłotły się także dość nieoczekiwanie z dziedziną głęboko wpisaną w europejski pejzaż kulturowy i bardzo odległą od etnomuzykologii, a mianowicie – z operą. Przez cały wiek XVIII trwała w artystycznych i literackich środowiskach Francji burzliwa dyskusja nad operą, której ogólnym podłożem były

¹ W 1312 r. decyzją Rady Ekumenicznej Kościoła w Vienne (w pobliżu Awinionu) ustanowiono katedry języków: arabskiego, greckiego, hebrajskiego i syryjskiego na uniwersytetach w Paryżu, Oksfordzie, Bolonii, Awinionie i Salamance.

kontrowersje wokół problemu autonomiczności lub nieautonomiczności muzyki względem akcji dramatycznej. Od samego początku spór przybrał charakter narodowy, toczył się bowiem między zagorzałymi zwolennikami opery francuskiej a jej przeciwnikami, którzy uznawali wyższość włoskiego stylu operowego. Lawinę artykułów i rozpraw na ten temat sprowokował w 1702 r. François Raguenet, który po powrocie z Rzymu ostro skrytykował Lully'ego i jego naśladowców, wychwalając zalety muzyki włoskiej. W dwa lata później, w 1704 r. ukazało się pierwsze wydanie odpowiedzi wystosowanej przez wielbiciela Lully'ego – Le Cerfa de La Viéville'a, Seigneura de Freneuse zatytułowanej *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Drugie wydanie owej obszernej, napisanej w formie dialogu, rozprawki pojawiło się w 1705 r. i, oprócz poprzednio opublikowanej, zawierało część zatytułowaną *Traité du bon goût en musique* (Strunk 1950, s. 489–507). W pracy tej spór o operę otrzymał wymiar filozoficzny, inicjując dysputę na temat wartości i wartościowania zjawisk artystycznych.

Definiując kryteria prawidłowego osądzania, Seigneur de Freneuse powołuje się na *De la musique des anciens* Claude Perraulta z 1680 r., który twierdził, że podstawą sądów prawidłowych jest wiedza i długotrwała znajomość ocenianej rzeczy, sposób jej porównywania z innymi rzeczami tego samego rodzaju, a przede wszystkim gust (*goût*) lub dobry gust (*bon goût*). Ten ostatni zaś stanowi połączenie „naszych wewnętrznych uczuć” i „praw” lub „ustalonych zasad”. Jest pojęty jako wyższy sąd składający się z doświadczenia i obserwacji, wewnętrznego uczucia i skodyfikowanych reguł będących domeną rozumu. Dobry gust stanowi naturalną, wrodzoną właściwość człowieka, nie posiada jednak waloru sądu absolutnego.

„Któż bowiem ośmieliłby się twierdzić, że właśnie on został obdarzony szczęśliwą naturą wyposażoną w pewne i jasne idee dobra, piękna i prawdy?” (Strunk 1950, s. 491).

W podobny sposób wypowiada się niemiecki kompozytor Johann Joachim Quantz (1697–1773) w wydanej w Berlinie w 1752 r. pracy *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*:

„Największy wpływ na sąd muzyczny ma zróżnicowanie gustu, które występuje u wszystkich narodów, które w ogóle czerpią przyjemność ze sztuki. [...] Każdy naród, o ile tylko nie jest to naród barbarzyński, posiada w swej muzyce jakąś jedną cechę, która mu się najbardziej podoba, bardziej niż wszystko inne; czasami ta [wyróżniająca] cecha jest nieistotna i niegodna specjalnej uwagi. Lecz w obecnych czasach dwa narody

mają szczególne zasługi w udoskonalaniu swego gustu muzycznego, choć idąc za wrodzonymi skłonnościami temperamentu, różnią się znacznie między sobą pod tym względem. Są to Włosi i Francuzi, których oklaskują inne narody, próbując naśladować gust jednych lub drugich. W rezultacie te dwa narody uznały siebie za arbitrów dobrego gustu w muzyce i od kilku wieków ustanawiają prawa muzyczne" (cyt. za: Strunk 1950, s. 577).

Nawiązując do toczącej się na temat *bon goût* debaty, niewiele młodszy od Quantza Charles Fonton² napisał w 1746 r. pracę (opublikowaną w Paryżu w 1751 r.), w której problem gustu muzycznego postawił jako szersze i ogólniejsze zagadnienie „obcości muzycznej”. Fonton nie był ani muzykiem, ani muzykografem, lecz pracownikiem francuskiej służby dyplomatycznej w Turcji i poglądy, które przedstawił w *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne* (Fonton 1986) formułuje z szerokiej, pozaeuropejskiej perspektywy. Twierdzi, że różnorodność gustu dotyczy wszystkich ludzi; że nie jest to wyłącznie przywilej kilku narodów europejskich. Sztukę szanują wszystkie narody, ona zaś odzwierciedla ich wartości, sposób bycia, myślenia oraz uczucia. Nieprawdą jest, że inne narody nie posiadają sztuki i nie czerpią z niej przyjemności. Prawdą jest natomiast, że nie jest ona zgodna z normami dobrego gustu ustalonymi przez europejskich sędziów, którzy odmawiając jej wszelkiej wartości polegają na fałszywych wrażeniach i przesadach. Podejście takie – twierdzi Fonton – uważane za błędne w odniesieniu do muzyki zachodniej, jest przez Europejczyków aprobowane w odniesieniu do muzyki „obcego”:

„Każda muzyka uważana gdziekolwiek za muzykę jest sztuką świętą i ma tylu wyznawców, ilu jest ludzi na świecie. Jej królestwo obejmuje wszystkich, którzy oddychają i nie ma krainy, nawet najbardziej barbarzyńskiej, gdzie słodycz i czar muzyki nie byłyby uznawane. Każdy naród ma swą własną muzykę, a gustowanie w niej jest tak swoiste dla każdego, jak powszechne dla wszystkich. Ponieważ muzyka jest sztuką świętą, należy patrzeć na nią jak na objawienie wspólne wszystkim ludziom; wszyscy na równi dzielą jej wspaniałość i skutek, wszyscy w niej poszukują zaspokojenia tych samych podstawowych potrzeb. A jednak istnieje ogromne zróżnicowanie gustu, który jest wrodzony każdemu narodowi. [...] Niektórzy wyobrażają sobie, a wyobrażenie

² Charles Fonton urodził się w 1725 r. Uczył się w paryskiej szkole Jeunes de Langues przy Collège Louis-le-Grand. Szkołę ukończył w 1746 r., a następnie został wysłany na pięć lat przez rząd francuski do Konstantynopola, by studiować język i kulturę turecką. W latach 1753–1778 służył w Aleppo, Kairze i Izmirze jako tłumacz francuskiego korpusu dyplomatycznego.

to bierze się z pewnością z sądu podyktowanego miłością własną, że obce narody, zwłaszcza te, które znajdują się poza Europą, nie posiadają żadnej wiedzy i są pogrążone w najgłębszej, najciemniejszej ignorancji” (cyt. za: Shiloah 1991, s. 181–189).

Fonton ostro krytykuje europejskie poglądy na muzykę „obcego”, wkładając w usta swych przeciwników najgorsze, możliwe do pomyślenia stereotypy:

„Jak możemy, powiedzieliby oni, używać słowa „muzyka” w odniesieniu do pstrokatego zbioru fałszywych instrumentów, fałszywych głosów, ruchów pozbawionych wdzięku, prostackich pieśni, dziwacznej mieszaniny niskich i wysokich dźwięków, źle dobranych, kakofonicznych melodii, krótko mówiąc, straszliwej symfonii wywołującej nie przyjemność, lecz awersję i przerażenie? Takie przeważają dziś poglądy na każdą muzykę, która nie jest europejska. Są one oparte na całkowicie błędnej percepcji, na powszechnym przesądzie, który przedstawia oceny bez dokładnego sprawdzenia i potępia bez znajomości rzeczy” (*ibid.*).

Muzyka Orientu – powiada Fonton – posiada swe własne piękno i swe własne kryteria dla jego oceny. Ucho, które nie jest przez naturę nastrojone do odmiennego typu muzyki, będzie cierpiało słysząc ją po raz pierwszy. Lecz tak się dzieje również z ludźmi Orientu, którzy „będą niewrażliwi jak skały na harmonijne akcenty Lully’ego i Tartiniego”. Niepowtarzalne piękno odmienniej kultury można odkryć jedynie przez długi kontakt i doświadczenie, dobrą wolę i uznanie, że „obcy” również posiada sztukę.

Nawiązując do przytoczonej wcześniej i powszechnie we Francji akceptowanej definicji dobrego smaku, Fonton mówi:

„Lecz ta definicja nie będzie pasowała do gustów różnych narodów, gdy je porównujemy ze sobą. Francuski gust jest całkowicie odmienny od włoskiego, włoski od niemieckiego a niemiecki od angielskiego. Nie mniej jednak każdy naród, idąc w różnych, a nawet przeciwnych kierunkach uważa, że spełnia reguły dobrego smaku. Byłoby rzeczą niemożliwą rozstrzygnąć, kto ma rację” (*ibid.*).

Zróznicowanie gustu bierze się z różnych wpływów, jakim podlega każda jednostka, a które są rezultatem

„klimatu, w którym się urodziła, natury powietrza, którym oddycha, różnych rzeczy, które na nią wpływają, różnych wrażeń, które wytwarzają różne skłonności i upodobania, różnych sposobów myślenia, odczuwania i zachowania. [...] Rzecz nie jest piękna dopóty, dopóki nie jest widziana w kontekście ducha każdego narodu” (*ibid.*).

Z dwóch względów *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne* Fontona jest zjawiskiem wyjątkowym w europejskim piśmiennictwie o muzyce: przede wszystkim zawiera wyraziste wyartykułowanie problemu „obcego”. Po drugie zaś prezentuje poglądy cechujące się rzadkim obiektywizmem i tolerancją w epoce umacniającej w każdej niemal dziedzinie etnocentryczne postawy Europejczyków, którzy zupełnie nie potrafili oceniać odmiennych kultur we właściwej perspektywie. Wszystko to, co „obcy” uważali za muzykę, ludzie Zachodu traktowali najczęściej jako nieodróżnicowaną masę barbarzyńskiego, nieuporządkowanego hałasu. Dla wielu Europejczyków zetknięcie z muzyką kulturowo odmienną było, a często i dziś jeszcze może być doświadczeniem niezwykłym, by nie powiedzieć – szokującym. Przemawiająca niezrozumiałym językiem muzyka „obcych” przez ludzi nieprzygotowanych i niewykształconych postrzegana jest zazwyczaj jako zamknięta, niedostępna, bardzo często śmieszny świat trudnych do zniesienia dla europejskiego ucha brzmień, interwałów, barw i instrumentów, niepojętego smaku artystycznego. Głęboka niechęć i często także jawnie manifestowana pogarda cechowały także poglądy i postawy wczesnych muzykografów³, którzy długo nie potrafili pokonać odruchu wrogości, przekroczyć bariery niezrozumienia i nietolerancji w zetknięciu z muzyką odmienną od tej, którą przywykli określać jako „swoją”. Ich przykładem mogą być poglądy i opinie, które przedstawił Richard Wallaschek w opublikowanej w 1893 r. *Primitive music*, a które były zbiorem pośrednich i bezpośrednich cytatów z wczesnej literatury poświęconej muzyce pozaeuropejskiej:

„Hector Berlioz wyraził się w sposób następujący: Chiński śpiew jest jak wycie psa lub miauczenie kota, który połknął ropuchę. Ich instrumenty muzyczne są prawdziwymi narzędziami tortur. [...] Miękkie melodyjne dźwięki ich muzyki [Syjamczyków] tworzą przyjemny kontrast z monotonnym hałasem muzyki chińskiej. Stąd – wg Bowringa – pochodzi ich skłonność do przyjemności i poligamii. [...] Tubylcy sami [na Cejlonie] niezwykle lubią swą muzykę i nawet wolą ją od naszej, mówiąc, że jej nie rozumieją [...]” (Wallaschek 1970).

Mantle Hood (1965, s. 218) uważa, że te najwcześniejsze doniesienia i informacje ponoszą główną odpowiedzialność za utrzymujące się przez

³ Por. rozdz. drugi.

wiele dziesięcioleci przesady dotyczące muzyki kultur pozaeuropejskich. Jeszcze w 1959 r., a więc w połowie naszego stulecia, Jaap Kunst, badacz muzyki jawańskiej, pisał:

„Ludzi Zachodu cechuje skłonność do traktowania wszelkiej muzyki egzotycznej, nawet w najbardziej wyrafinowanych formach artystycznych, jako odzwierciedlenia niższych, bardziej prymitywnych cywilizacji lub jako rodzaju perwersji muzycznej [...]. Nie rozumieją oni również, że wyjątkowo skomplikowana muzyka azjatyckich kultur wysoko rozwiniętych jest trudna do zrozumienia dla nas, Europejczyków, którzy posiadamy muzykę równie wyrafinowaną, choć odmienną” (Kunst 1959, s.1).

Oparty na przesłankach pozaintelektualnych wizerunek muzyki „obcego” stanowił punkt wyjścia dla etnomuzykologii, która dołożyła wielu starań w celu przezwyciężenia istniejących przesądów i uprzedzeń. Nie zmienia to jednak faktu, że zarówno w przeszłości, jak i obecnie opozycja „my” – „oni”, mierzona dystansem pomiędzy artystyczną, „uczoną” tradycją muzyczną Zachodu a muzyką „całej reszty”, określała jej przedmiot, cel i metodę w ciągu z górą stu lat rozwoju. Świadczy o tym niewątpliwie zdefiniowany przez Kunsta obszar zainteresowań tej dziedziny nauki:

„Przedmiotem badania etnomuzykologii lub, jak wcześniej ją nazywano, muzykologii porównawczej, jest muzyka tradycyjna i instrumenty muzyczne wszystkich warstw kulturowych ludzkości, od tzw. ludów prymitywnych po narody cywilizowane. Nasza dyscyplina bada zatem całą muzykę plemienną i ludową oraz każdy rodzaj artystycznej muzyki niezachodniej. Nadto bada także socjologiczne aspekty muzyki, takie jak zjawiska akulturacji muzycznej, np. hybrydyzacje form muzycznych pod wpływem obcych elementów. Artystyczna i popularna (rozrywkowa) muzyka Zachodu nie należy do obszaru zainteresowań etnomuzykologii” (Kunst 1959, s. 1).

Bruno Nettl (1956, s. 1) definiuje etnomuzykologię jako „naukę, która zajmuje się muzyką ludów cywilizacji niezachodnich”. Curt Sachs (1959) natomiast uważał, że muzykologia porównawcza powinna zajmować się muzyką kultur obcych (*Musik der Fremdkulturen*). Marius Schneider (1957, s. 1) i Willard Rhodes (1956) twierdzili, że etnomuzykologia jest nauką zajmującą się muzyką pozaeuropejską.

Wynika stąd, że etnomuzykologia zajmuje się wszystkimi rodzajami muzyki, która jest „obca” względem artystycznej tradycji Zachodu, będącej domeną muzykologii historycznej. Przedmiot etnomuzykologii można więc określić krócej w sposób następujący: jest to dziedzina,

która NIE bada artystycznej (a także popularnej, wg definicji Kunsta) muzyki Zachodu.

Muzyka a kultura

Początkowo jedyną perspektywę analizy i interpretacji muzyki kultur odmiennych stanowiła muzykologia historyczna, zainteresowana wyłącznie artystyczną muzyką Zachodu. Właściwy jej system pojęć i kategorii opisu ograniczał wyobraźnię nawet najbardziej obiektywnie nastawionych badaczy, którzy z wielkim trudem przyswajali sobie kulturę innych narodów wyłącznie za pośrednictwem ich muzyki. Chociaż już pierwsi podróżnicy i odkrywcy, którzy dostarczali Europie wieści o tradycjach muzycznych dalekiego świata, często zdawali sobie sprawę, że problem muzycznie „obcego” znacznie wykracza poza sferę samej materii dźwiękowej, odmiennych skal, barw głosu, melodii, rytmów, dziwnych instrumentów, to jednak konieczność zrelatywizowania badań nad muzyką „obcych” do szeroko pojętego kontekstu ich życia społecznego i kultury bardzo długo dojrzała w świadomości uczonych Zachodu. Przez wiele dziesiątków lat dominowało podejście autonomicznie muzyczne i teoretyczne, które było głównym czynnikiem hamującym postęp w badaniach nad odmiennymi kulturami muzycznymi i opóźniało wykrystalizowanie się metodologicznej odrębności etnomuzykologii wśród nauk muzykologicznych.

W 1885 r. ukazała się *Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours* Félix Clémenta, który stwierdził wówczas:

„Sztuka muzyczna z natury jest społeczna i dlatego jej rozwój, jak również rozwój innych form wiedzy, jest uzależniony od wzajemnych wpływów i wymiany idei. Największą rolę w muzyce odgrywają uczucie i wyobraźnia. W sztukach tego rodzaju zasadnicze znaczenie dla ukierunkowania idei i koncepcji wielkich dzieł mają wpływy zewnętrzne” (cyt. za: Allen 1962, s. 121).

W epoce zafascynowanej ewolucjonistyczną wizją świata poglądy Clémenta należały do rzadkości i przeszły niezauważone. Stanowiły jednak jedną z pierwszych w europejskiej literaturze muzykologicznej zapowiedzi, mającego nastąpić kilka dziesiątków lat później, przełomu. Sformułowana przez tego badacza myśl stanowi obecnie jedną z naczelných

i niepodważalnych zasad etnomuzykologii: nie można zrozumieć muzyki „obcych” bez zrozumienia ich kultury.

Charakterystyczne dla etnomuzykologii połączenie badań nad muzyką z badaniami nad kulturą sprawia, iż jest to dziedzina nauki, która składa się z dwóch komponentów. Komponent muzykologiczny opisuje muzykę jako autonomiczną całość w kategoriach muzycznych, wewnętrznych i technicznych. Antropologiczny komponent etnomuzykologii interpretuje muzykę jako element systemu kulturowego. Dwoistość przedmiotu (muzyka oraz kultura), który może być poznawany albo w sposób „muzykologiczny” albo „antropologiczny”, stanowi o swoistej odrębności etnomuzykologii od innych nauk muzykologicznych i pozostaje zarazem jej najważniejszym problemem teoretycznym, który sprowadza się do następującego pytania: jak powinien być skonstruowany, zdolny do analizy muzyki „jako muzyki” oraz muzyki jako zjawiska kulturowego, warsztat badawczy etnomuzykologa? Dotychczasowe doświadczenia etnomuzykologii wskazują, że z wielu względów odpowiedź na to pytanie jest niezwykle trudna. I choć twierdzenie, że muzyka **jest** elementem kultury, należy do aksjomatów współczesnej etnomuzykologii, to jednak w pełni zadowalająca, muzykologiczno-kulturowa interpretacja zjawisk muzycznych wciąż należy do rzadkich osiągnięć naukowych.

Historię etnomuzykologii określa w głównej mierze ewolucja sposobu rozumienia interdyscyplinarnej syntezy nauk muzykologicznych i antropologicznych, a zróżnicowanie postaw i poglądów w tym zakresie stało się powodem powstania dwóch głównych i opozycyjnych względem siebie orientacji metodologicznych. Różnią się one koncepcją przedmiotu badania pojmowanego albo antropologicznie albo muzykologicznie. Te, które za nadrzędny dla zrozumienia muzyki uważają jej kontekst kulturowy, nazywa się orientacjami społeczno-kulturowymi, antropologicznymi lub muzykologią kontekstową. Te natomiast, które interesują się w większym stopniu strukturą muzyczną traktowaną autonomicznie, nazywa się często orientacjami muzykologicznymi, internalistycznymi (tj. traktującymi swój przedmiot badania w sposób wewnętrzny, „czysto muzyczny”) lub muzykologią produktu, czyli muzycznego wytworu. W praktyce metody analizy i opisu zjawisk będących przedmiotem etnomuzykologii reprezentują mozaikę technik łączących, z różnym powodzeniem i z różnym rozłożeniem akcentów, elementy interpretacji swoiście muzykologicznej oraz kulturowej.

Etnomuzykologia, która bada muzykę w kontekście kultury, jest sub-

dyscypliną zarówno muzykologii, jak i antropologii. Dlatego definicje tej nauki różnią się od siebie w zależności od sposobu, w jaki pojmuje się relacje pomiędzy muzycznym i pozamuzycznym (społeczno-kulturowym) aspektem przedmiotu badania. Badacze zorientowani antropologicznie uwypuklają kulturę jako główny przedmiot zainteresowania etnomuzykologii, podczas gdy definicje formułowane przez muzykologów na pierwszy plan wysuwają muzyczny aspekt przedmiotu ich badania. I tak np. Claudie Marcel-Dubois (1965) uważa, że

„Etnomuzykologia jest najbliższa etnologii, pomimo oczywistych związków z muzykologią. Zajmuje się badaniem żywej muzyki przekazywanej drogą ustną; opisuje praktykę muzyczną w różnych kulturach w najszerszej perspektywie; próbuje zinterpretować fakty muzyczne w ich kontekście społeczno-kulturowym, usytuować je w myśleniu, czynnościach i strukturach grup ludzkich oraz przeanalizować ich wzajemne związki; celem etnomuzykologii jest także porównywanie tych zróżnicowanych społecznie i kulturowo faktów muzycznych”.

George List (1969), przedstawiciel orientacji „muzykologicznej”, jest zdania, że etnomuzykologia jest to po prostu „badanie muzyki tradycyjnej, tzn. muzyki przekazywanej drogą ustną, bez pośrednictwa pisma”.

Etnomuzykologia, której przedmiotem jest muzyka jako zjawisko kulturowe, musi przede wszystkim odpowiedzieć sobie na pytanie dotyczące istoty związku zachodzącego między muzyką a kulturą. Rola i funkcje muzyki w kulturze stanowią jedno z najważniejszych teoretycznych zagadnień etnomuzykologii. Rozwiązanie tego problemu jest w znacznym stopniu uzależnione od sposobu pojmowania wieloznacznego i zmieniającego się w historii antropologii pojęcia „kultura”⁴. Klasyczną definicję kultury sformułował w 1871 r. Edward Tylor w dziele *Primitive culture*:

„Kultura lub cywilizacja jest to złożona całość obejmująca wiedzę, wierzenia, sztukę, prawo, moralność, obyczaje i wszystkie inne zdolności i nawyki nabyte przez człowieka jako członka społeczeństwa” (Tylor 1896).

Bronisław Malinowski ujmował kulturę jako

„rzeczywistość instrumentalną, która istnieje po to, aby zaspokajać potrzeby ludzkie w sposób przekraczający bezpośrednie przystosowanie do otoczenia. Chociaż kultura

⁴ W dotychczasowej literaturze powstało ponad 250 definicji kultury (por. Kroeber, Kluckhohn 1952).

zrodziła się pierwotnie z zaspokajania potrzeb biologicznych, jej właściwa istota czyni z człowieka coś odmiennego od organizmu zwierzęcego" (Malinowski 1954, s. 645).

W opublikowanej w 1952 r. pracy *Culture: a critical review of concepts and definitions* amerykańscy antropolodzy Alfred Louis Kroeber i C. Kluckhohn dokonali analizy i typologii 257 określeń kultury i na tej podstawie sformułowali następującą definicję:

„Kultura składa się z wzorów jawnych i ukrytych, z zachowań wyuczonych i przekazywanych poprzez symbole, tworzących specyficzny dorobek grup ludzkich oraz z wytworów tych zachowań: rdzeń kultury stanowią tradycyjne, tzn. wyrosłe i wyselekcjonowane w procesie historycznym idee oraz przywiązane do nich wartości. Systemy kulturowe mogą być uważane albo za produkty ludzkiego działania, albo za warunki dalszej działalności ludzkiej” (Kroeber, Kluckhohn 1952).

Wiele innych współczesnych definicji kultury albo podkreśla normy i wzorce zachowań ludzkich, albo kładzie nacisk na procesy symbolizacji. Pierwsza grupa definicji wiąże się głównie z antropologicznymi ujęciami kultury, druga natomiast występuje najczęściej na gruncie socjologii.

Istotną cechą ujęć antropologicznych jest rozumienie kultury w sposób całościowy, to znaczy włączenie w jej zakres wszystkich dziedzin ludzkiej działalności. Definicje antropologiczne traktują kulturę jako wewnętrznie zintegrowany system, reprezentujący całość społecznego dorobku ludzi przekazywanego z pokolenia na pokolenie. Kultura obejmuje działania przebiegające według społecznie przyjętych wzorów, realizowane we wszystkich dziedzinach życia ludzkiego oraz wytwory i przedmioty takich działań. Takie rozumienie kultury wykształciło się głównie w badaniach etnograficznych społeczeństw pierwotnych, które traktowano jako względnie izolowane i jednorodne systemy społeczno-kulturowe. Przedmiotem tych badań są więc wszystkie, powiązane ze sobą, elementy tych systemów.

Antropologicznym, całościowym definicjom kultury przeciwstawia się socjologiczne ujęcia selektywne, które rozumieją kulturę wąsko, tzn. jako dziedzinę funkcjonowania znaków i wartości o charakterze nieinstrumentalnym. Kroeber wyróżnił dwa bieguny działalności człowieka: ukierunkowaną na otaczającą go rzeczywistość naturalną oraz nieukierunkowaną na tę rzeczywistość. Pierwszy rodzaj działań nazwał „kulturą rzeczywistości”, drugi zaś – „kulturą wartości”. Między tymi dwoma krańcami umieścił poszczególne dziedziny kultury, uporządkowane we-

dług stopnia oddalenia od „kultury rzeczywistości”. Najbliższa „kulturze rzeczywistości” jest technologia, po której następują kolejno: nauka, filozofia, religia oraz sztuka, która jest tą dziedziną kultury, która najbardziej zbliża się do bieguna „kultury wartości” (Kroeber 1989, s. 362–399). Kroeberowskiemu pojęciu „kultury wartości” odpowiada wprowadzone przez Antoninę Kłoskowską pojęcie „kultury symbolicznej”, obejmujące te dziedziny szeroko rozumianej aktywności człowieka, które charakteryzują się przewagą funkcji symbolicznej nad instrumentalną (Kłoskowska 1983, s. 116). W ujęciu Kłoskowskiej dziedzina kultury symbolicznej⁵ reprezentuje system wartości autotelicznych, tj. stanowiących cel sam w sobie, realizowanych dla nich samych:

„Funkcjonowanie wartości autotelicznych polega na ich autonomizacji w stosunku do kultury bytu i doraźnych norm społecznych oraz sytuacyjnych i społecznych uwarunkowań. Estetyczny charakter utworów artystycznych, poezji predystynuje je do roli wartości autotelicznych. [...] Zdolność przeżywania wartości, a zatem także odczuwanie i uznawanie wartości czegoś, co jest tylko znakiem i kompleksem znaków, tylko symbolem, a nie oznaką naturalnych zjawisk, nie sygnałem do praktycznego działania stanowi fenomen czysto ludzki, autoteliczny” (Kłoskowska 1983, s. 214).

Głęboko zakorzenione w tradycji muzykologicznej selektywne rozumienie kultury jako najbardziej wysublimowanego przejawu duchowej działalności człowieka zostało poddane gruntownej krytyce ze strony etnomuzykologów. Zgodnie z tą koncepcją, muzyka miałaby stanowić element wąsko rozumianej kultury symbolicznej, reprezentując odrębny i w jakiś sposób odmienny system od innych zachowań ludzkich; miałaby być wyrazem najwyższych ludzkich ideałów, wytworem kreatywnego, czysto autotelicznego i estetycznego działania człowieka; angażować emocje, a nawet przeżycia transcendentne w większym stopniu, aniżeli inne rodzaje społecznych zachowań:

„Takie założenie przyjmuje nie tylko wielu etnomuzykologów, lecz także wielu antropologów. Istnieją jednak takie tradycje muzyczne, w których nie tworzy się żadnych nowych kompozycji muzycznych. Kultura społeczności przedliterackich przeczy także twierdzeniu, że przeznaczoną dla wąskiej elity muzykę tworzy niewielka grupa utalentowanych osób. Przeciwnie, muzyka stanowi element wielu codziennych sytuacji w życiu społeczności i często jest wykonywana przez osoby przypadkowe. W niektórych społecznościach wszyscy zainteresowani tworzą muzykę; w innych zaś – wykonywanie muzyki powierza się pariasom” (McLeod 1974, s. 107).

⁵ Kłoskowska wyróżnia ponadto kulturę bytu oraz kulturę społeczną.

Selektywne pojęcie kultury jako ewidentnie etnocentryczne⁶ zostało odrzucone w etnomuzykologii, która najczęściej traktuje kulturę globalnie, w kategoriach systemu powiązanych ze sobą elementów, obejmującego wszystkie dziedziny życia społecznego, tj. zarówno te najbardziej zbliżone do „kultury rzeczywistości”, jak i te, które należą do „kultury wartości”. Muzyka reprezentuje jeden z elementów systemu, wchodząc w różnorodne związki z pozostałymi elementami kultury. Warto jednak dodać, że selektywne ujęcie kultury i muzyki jako części kultury symbolicznej dominuje w tych subdyscyplinach etnomuzykologii, które są najbliższe muzykologii (folklorystyka, orientalistyka muzyczna).

W dotychczasowej literaturze przedmiotu zarysowały się dwie główne koncepcje wyjaśniające istotę związku muzyki z całym systemem kulturowym. Według Alana Lomaxa (1968) muzyka stanowi podsystem kultury, w którym odzwierciedlają się prawa i reguły właściwe systemowi jako całości. Innymi słowy, związek między muzyką a kulturą polega na tym, że reguły kultury (np. typ organizacji społecznej, system technologiczny, ekonomiczny, polityczny) odciskają swe piętno na wzorach organizacji muzycznej. Muzyka jest generowana przez kulturę, pozostając jej mniej lub bardziej przypadkowym wytworem, całkowicie uzależnionym od zachowania się całego systemu.

Całkowicie odmienny pogląd na temat związku między muzyką a kulturą prezentuje John Blacking, który kulturę pojmował w sposób zbliżony do precyzyjnie sformułowanej definicji Andrzeja Wiercińskiego:

„Kultura jest to gatunkowy, społecznie organizowany system świadomego przystosowywania się człowieka do środowiska, realizowany za pomocą przedmiotowych wytworów i mający na celu zaspokojenie różnorodnych potrzeb, które powodują wzbudzanie ośrodków napędowych [...]. W rezultacie kultura jest najbardziej istotnym kryterium ekologicznym, które odróżnia człowieka od innych produktów ewolucji biosfery” (Wierciński 1989, s. 81).

Blacking rozumiał muzykę jako wytwór kulturowej ewolucji człowieka, jako specyficznie gatunkowy i swoisty instrument adaptacji człowieka do środowiska. Muzyka pełni podobną rolę w historii ludzkiej

⁶ Termin „etnocentryzm” oznacza pozytywną postawę wobec własnej grupy (etnicznej, religijnej), a jednocześnie negatywny stosunek do grup obcych. Etnocentryzm jako postawa w naukach społecznych oznacza interpretację zjawisk kulturowo odmiennych zgodną ze standardami kultury rodzimej.

kultury jak język, chociaż różni się od języka pod wieloma względami. Muzyka – według Blackinga – jest pośrednikiem między naturą a kulturą i w szczególny sposób łączy w sobie poznawcze i emocjonalne aspekty stosunku człowieka do otaczającej go rzeczywistości. Muzyka jest z jednej strony najlepszym instrumentem przystosowania do permanentnie zmieniającego się środowiska społeczno-przyrodniczego, z drugiej zaś – służy podtrzymywaniu systemu pojęć i koncepcji, od których człowiek jest przez całe swe życie uzależniony:

„Każda ludzka istota jest genetycznie niepowtarzalna i aby przetrwać, musi stale przystosowywać się do zmieniającego się środowiska: takie są prawa natury i muzyka podlega tym prawom w tym sensie, że musi być za każdym razem na nowo wykonywana i na nowo odczuwana przez każdą jednostkę. Prawo *ludzkiej* natury polega na tym, że człowiek staje się jednostką ludzką jedynie poprzez związek z drugim człowiekiem i że głównym adaptacyjnym instrumentem człowieka jest kultura. Kultura istnieje zaś tylko wtedy, gdy pojedyncze organizmy mogą przekraczać jednostkowe doznania i dzielić uczucia i pojęcia z innymi. Istotną cechą kultury jest powtórzenie, odtworzenie i transmisja idei oraz sekwencji czynności [...]. Rozszerzenie możliwości kultury i rozwój mistrzostwa technologicznego były uzależnione od zdolności człowieka do zatrzymania lub kontroli zmian zachodzących w naturze. Muzyka podporządkowana jest zatem prawom kultury i poprzez związane z nią cielesne doświadczenie umożliwia człowiekowi osiągnięcie relacji z naturalną i kulturową podstawą jego egzystencji: jest to rodzaj adaptacyjnego zachowania rytualnego, które dzięki właściwym muzyce sposobom wytwarzania [dźwięku], łączy kreatywne warunki obiektywnego mistrzostwa technologicznego oraz subiektywne doświadczenie człowieka” (Blacking 1977, s. 5–6).

Muzykologia a etnomuzykologia

Etnomuzykologia wyłoniła się w XIX w. z muzykologii historycznej jako jej nauka pomocnicza, której celem było „uzupełnianie” brakujących ogniw w najdawniejszych dziejach muzyki europejskiej. Z tej uniwersalnej pod względem czasowym i kulturowym perspektywy wszystkie obce tradycje muzyczne wydawały się być jednakowo prymitywne i barbarzyńskie. Intensywne badania nad muzyką we wszystkich niemal zakątkach świata z każdym rokiem dostarczały nowych dowodów świadczących nie tylko o głębokim zróżnicowaniu kultur muzycznych świata, lecz przede wszystkim o zaskakującej ówczesnych muzykologów złożoności muzycznych systemów. Stopniowo narastała wśród uczonych świa-

domość ogromu zadań i skali problemów, wobec których etnomuzykologia, zwana wówczas muzykologią porównawczą, była całkowicie bezradna. Powszechnie odczuwano potrzebę głębokiej zmiany muzykologiczno-historycznego paradygmatu⁷ badań nad muzyką kultur pozaeuropejskich. Oczekiwany przełom nastąpił po drugiej wojnie światowej, w wyniku której w gruzach legł stary, kolonialny układ świata. Powojenne przemiany polityczne, ideologiczne i społeczne stały się głównym czynnikiem przeformułowania koncepcji etnomuzykologii, która coraz bardziej orientowała się w kierunku zaangażowanej ideologicznie nauki społecznej i wkrótce stała się gorliwą wyrazicielką idei demokracji, społecznej równości oraz walki z przesadami rasowymi. Z tej pozycji przystąpiła do gruntownej krytyki istniejącego dorobku muzykologicznego, zarzucając muzykologom przede wszystkim brak wrażliwości na społeczno-kulturowy kontekst muzyki, która jest przedmiotem ich badania.

Program zorientowanej antropologicznie etnomuzykologii skryształizował się ostatecznie w połowie lat sześćdziesiątych naszego stulecia. Był skierowany przeciwko historiocentrycznej muzykologii i otwierał nową perspektywę badań nad muzyką człowieka w ogóle. Motyw ciążącej na etnomuzykologii misji społecznej stanowił źródło głębokiego przekonania jej przedstawicieli, że ich dyscyplina jest wyższą i jedyną możliwą formą uprawiania muzykologii. Ekspansja etnomuzykologów pobudziła refleksję i ożywioną dyskusję nad możliwością przewartościowania dotychczasowych założeń muzykologii historycznej. Frank Harrison twierdził wówczas, że

„Muzykologia powinna w większym stopniu badać relacje pomiędzy wszystkimi okolicznościami wytwarzania muzyki a stylami i formami kompozycji muzycznej, a nie tylko zajmować się formami muzycznymi traktowanymi jako autonomiczne całości, które zmieniają się w zależności od skłonności kompozytorów i gustów słuchaczy. Muzykologia nie powinna zajmować się wyłącznie pracami edytorskimi i badaniem muzycznych tekstów, które stanowią podstawę odtwarzania muzyki. Bardzo ważną sprawą w muzykologii jest możliwie najdokładniejsza rekonstrukcja funkcji, społecznego znaczenia i sposobu wykonania każdego rodzaju dzieła muzycznego. We współczesnej nauce historię muzyki pojmuje się jako aspekt historii człowieka w życiu społecznym. Dlatego też tradycyjne działania muzykologii nie mogą dokonywać się w próżni. [...] Odtwarzanie [europejskiego] dzieła muzycznego nie może być oddzielone od funkcji muzyki, podobnie jak dowolne dzieło muzyczne pochodzące z innej kultury nie może być w pełni zrozumiałe poza jego społecznym kontekstem” (Harrison, Hood, Palisca 1965).

⁷ Paradygmat (gr.) – wzór. W odniesieniu do nauki termin ten został wprowadzony przez Thomasa S. Kuhna (1968) i oznacza „wzór praktyki naukowej”.

Wielkim zwolennikiem uniwersalnej muzykologii, podzielonej jedynie na część systematyczną oraz historyczną i obejmującej wszystkie, bez wyjątku, kultury muzyczne świata był amerykański uczoney Charles Seeger:

„Trwanie w przekonaniu, że muzykologia i etnomuzykologia są dwoma odrębnymi dyscyplinami, które uprawia się za pomocą różnych metod i które mają różne cele, nie może być dłużej tolerowane w zachodniej nauce. [...] Czy chcemy badać wyłącznie muzykę w kulturze, a nie muzykę jako taką? Jest sprawą oczywistą, że musimy badać muzykę zarówno samą w sobie, jak i muzykę w kulturze i to właśnie jest ‘muzykologia’. Każda muzyka istnieje w kulturze, więc dlaczego potrzebny nam jest termin ‘etnomuzykologia’? Dzieje się tak dlatego, że wyłączne prawo używania tej nazwy przyznali sobie muzykolodzy, choć badają oni bardzo niewielką część muzyki świata. Ignorują oni źródła pierwotne, ograniczając się do źródeł wtórnych. Wierzą, że jedynie za pośrednictwem przeszłości można zrozumieć teraźniejszość. Lecz jest to kompletne nieporozumienie: teraźniejszość możemy zrozumieć jedynie poznając ją w teraźniejszości, a przeszłość poznajemy jedynie za pośrednictwem teraźniejszości. Przeszłość może tylko wzbogacić naszą wiedzę o teraźniejszości; ta obsesja przeszłości prowadzi do czystego archiwizmu [...]. Naszym przedmiotem nie może być tylko muzyka ludowa, popularna i plemienna; nasz przedmiot musi obejmować muzykę świata, wraz z całą muzyką euro-amerykańską oraz artystyczną. Na pomniki również musimy patrzeć z punktu widzenia etnologa. [...] Musimy nakłonić historyków do zaangażowania się w badanie historii innych tradycji muzycznych. Jedynie muzyka islamu ma początki historii, lecz nie znamy jeszcze historii innych tradycji muzycznych. Zachęćmy dobrych historyków do współpracy z nami. Historia naszej własnej muzyki ludowej jest bardzo słabo opracowana. A co z historią muzyki popularnej? [...] Musimy uważać, by nie ograniczyć się wyłącznie do badania muzyki plemiennnej, albowiem naszą dziedzina jest **wszelka** muzyka. Musimy definiować muzykę i idiomy muzyczne ze społecznej perspektywy [...]. Powinniśmy zajmować się problemem zmiany w muzyce. Musimy uczyć się sposobu patrzenia na muzykę w innych kulturach i z tej perspektywy, a nie z naszego własnego punktu widzenia, podchodzić do muzyki innych ludzi” (Seeger 1961, s. 80–102).

Podobnie wypowiadał się Gilbert Chase, który postulował zmianę orientacji muzykologii z historycznej na kulturową. Tę nową dziedzinę na wzór „antropologii kulturowej” nazwał „muzykologią kulturową”:

„Podoba mi się pomysł etnomuzykologii muzyki zachodniej, lecz nie podoba mi się ta nazwa. [...] Potrzebujemy jakiegoś szerszego terminu, który będzie wyrażał tę samą ideę, tj. społeczno-kulturowe podejście do muzyki. [...] Parafrazując opis zadań antropologii kulturowej, możemy określić zadania muzykologii kulturowej jako badanie podobieństw i różnic w zachowaniu muzycznym pomiędzy grupami ludzkimi, opisywanie charakteru różnych kultur muzycznych świata oraz cechujących je procesów stabilizacji, zmiany i rozwoju” (Chase 1972, s. 215).

W artykule z 1976 r. za Lévi-Straussem bardziej szczegółowo określił przesłanki możliwej zmiany dotychczasowej, historiocentrycznej orientacji muzykologii: zarówno historia, jak i antropologia zajmują się badaniem kultur dalekich od naszej własnej: pierwsza – kulturami odległymi w czasie, druga zaś – w przestrzeni. Z tego punktu widzenia nie istnieje żadna opozycja między tymi dyscyplinami, których wspólnym celem jest badanie kultur obcych. Na gruncie nieopozycyjności antropologii i historii postulował zbliżenie muzykologii historycznej i etnomuzykologii, które miało polegać przede wszystkim na wykorzystaniu warsztatu antropologicznego do badań nad muzyką zachodnią. Etnomuzykologię definiował jako „muzyczne badanie współczesnego człowieka”, mając na myśli również człowieka cywilizacji zachodniej. W podobnym tonie wypowiadał się Friedrich Blume w artykule z 1972 r. *Musical scholarship today*, definiując muzykologię jako naukę, która

„obejmuje wszystkie dziedziny aktywności muzycznej we wszystkich okresach historycznych i wszystkich ludów i narodów” (Blume 1972, s. 16).

Mieczysław Koliński (1957, s. 1–2) zwracał uwagę, że przedmiot badania nie powinien być wyznaczany wedle kryteriów geograficznych. Etnomuzykologię traktował jako pewien punkt widzenia na muzykę człowieka jako całości, postulując włączenie muzyki europejskiej do dziedziny jej badań.

Po okresie fascynacji etnomuzykologiczną perspektywą spojrzenia na muzykę człowieka w ogóle i burzliwych dyskusji na temat możliwości przeorientowania muzykologii w kierunku zbliżającym ją do etnomuzykologii, nadeszło rozczarowanie:

„Niewielu z nas wie – pisał Chase – co robić z muzyką artystyczną w kontekście społeczno-kulturowym [...]. Charles Seeger chciał widzieć zastosowanie technik etnomuzykologicznych do analizy muzyki artystycznej, jak też do muzyki ludowej i popularnej. Zgadzam się z tym postulatem, lecz jak dotąd nikt nam nie pokazał, jak to robić w praktyce” (Chase 1976, s. 224).

W 1980 r. Palisca zaś pisał:

„W roku 1970 sądziłem, że niektóre nowe trendy będą obiecujące. Miałem na myśli zastosowanie metod etnomuzykologicznych do badań historycznych muzyki zachodniej. Badanie muzyki z perspektywy jej funkcjonowania na wszystkich poziomach kultury mogło przynieść nowe teorie struktury muzycznej, zastosowanie komputera do analizy oraz szersze upowszechnienie dokonań muzykologicznych. Tak się niestety nie stało. Muzykologia rozwija się w sposób nieprzewidywalny” (Palisca 1982, s. 11).

Sceptycyzm co do możliwości przekształcenia muzykologii historycznej w naukę społeczną miał bez wątpienia głębokie uzasadnienie, albowiem tak naprawdę tylko w niewielu dziedzinach muzyka Zachodu poddaje się interpretacji metodami typowymi dla nauk społecznych, z którymi najbardziej identyfikuje się etnomuzykologia. Artystyczna tradycja muzyczna Europy jest bowiem całkowicie odmienna od innych przejawów muzyki na świecie nie tylko pod względem technik kompozytorskich, form muzycznych i rodzaju ekspresji artystycznej. Równie istotną kwestią wydaje się odmienność europejskiej kultury, w której twórczość artystyczna ma charakter wartości autotelicznej, jedynie pośrednio wyjaśnialnej poprzez kontekst, rozumiany w etnomuzykologii w sensie układu czynników społecznych i kulturowych, które kształtują muzykę i są przez nią samą w pewnym sensie kształtowane.

Sporowokowany przez dynamicznie rozwijającą się etnomuzykologię ferment intelektualny i refleksja nad wzajemnymi relacjami między etnomuzykologią a muzykologią przyniosły jednak wiele korzyści naukom muzykologicznym jako całości. Przede wszystkim bowiem ostatecznie rozwiały marzenia o jednej i „jedynie słusznej”, uniwersalnej metodzie analizy i interpretacji, którą można by było objąć wszystkie rodzaje muzyki uwikłanej w tak różnorodne konteksty społeczno-kulturowe. Zróżnicowanie muzyki świata, sposobów jej istnienia w kulturach ludzkich stawia przed nami problemy, których rozwiązanie wymaga wielorakich metod i interdyscyplinarnej współpracy. Zwłaszcza w latach ostatnich interdyscyplinarność badań muzykologicznych staje się coraz wyraźniej uświadamianą koniecznością. Jednym z najbardziej oczywistych i naturalnych przykładów współpracy etnomuzykologii i muzykologii są badania nad muzyką europejskiego średniowiecza, funkcjonującą na pograniczu oralności i piśmienności. Historycy nie mają dziś najmniejszych wątpliwości, że prawidłowa interpretacja historyczna średniowiecznej tradycji wymaga zastosowania metod będących ongiś wyłącznie domeną etnomuzykologii. Takich przykładów można wskazać znacznie więcej.

Zatwierdzenie przez Amerykańskie Towarzystwo Ethnomuzykologiczne w 1956 r. nazwy „etnomuzykologia”⁸ dla tej gałęzi muzykologii,

⁸ *Ethno-musicology* (etno-muzykologia) oznacza dosłownie „naukę o muzyce ludu”: „*ethnos*” (gr.) – lud, rasa; „*lógos*” (gr.) – dosł. słowo, prawo. Nazwy tej użył po raz pierwszy holenderski uczony Jaap Kunst w 1950 r. (Kunst 1950).

która zajmowała się muzyką kultur „obcych” wywołało sprzeciwy niektórych uczonych: Dlaczego – pytali – naukowe badanie muzyki przekazywanej notacją muzyczną nazywa się po prostu muzykologią, a badanie muzyki niezachodniej ma się nazywać etnomuzykologią? Czyż etnomuzykolodzy nie powinni definiować swej dyscypliny wyłącznie wedle kryterium stosowanej metody? To pytanie pozostało wówczas bez odpowiedzi. Było jednak świadectwem rodzących się zastrzeżeń co do słuszności obranej drogi. Powołana właśnie do życia, nowoczesna „etnomuzykologia” utrzymywała, w opinii tych badaczy, stare wzory myślenia o kulturach muzycznych świata, do walki z którymi została powołana. Obecnie jednak dychotomiczny podział na naukę przeznaczoną wyłącznie dla tradycji „naszej” (muzykologia historyczna) i zajmującą się wyłącznie muzyką „obcych” (etnomuzykologia) traci stopniowo na znaczeniu. Uznanie heterogeniczności świata muzyki i pluralizmu metod jego poznania powoduje zacieranie, przynajmniej w niektórych sferach, dawnej opozycji i ostrych podziałów między muzykologią historyczną a etnomuzykologią. Muzykologia i etnomuzykologia wyraźnie ewoluują w kierunku wzajemnego zbliżenia, które jednak nie oznacza dziś dążenia do unifikacji perspektyw i metod badawczych. Nauka o muzyce, czyli muzykologia, pozostanie dziedziną o wielu przedmiotach i zróżnicowanych sposobach ich naukowego poznania.

Literatura cytowana

Allen W. D.

1962 *Philosophies of music history: a study of general histories of music, 1600–1960*. New York: Dover Publications.

Blacking J.

1977 *Some problems of theory and method in the study of musical change*. Yearbook for Traditional Music vol. 9.

Blume F.

1972 Musical scholarship today. W: *Perspectives in musicology*. Red B. S. Brook et al. New York: Norton, s. 15–31.

Chase G.

1972 American musicology and the social sciences. W: *Perspectives in musicology*. Red. B. S. Brook et al. New York: Norton, s. 202–226.

1976 Musicology, history, and anthropology: Current thoughts. W: *Current thought in musicology*. Red J. W. Grubbs, L. Perkins. Austin Texas: University of Texas Press, s. 231-246.

Fonton Ch.

1986 Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne. W: *Zeitschrift für Geschichte der Arabischen-Islamischen Vissenschaften*. Red. E. Neubauer. Frankfurt, s. 377-424.

Harrison F.L., Hood M., Palisca C.V.

1965 *Musicology*. The Princeton Studies: Humanistic scholarship in America. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

Kerman J.

1985 *Musicology*. London: Fontana Press/Collins.

Kłoskowska A.

1983 *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN.

Kolinski M.

1957 *Ethnomusicology, its problems and methods*. Ethnomusicology Newsletter 10, s. 1-7.

Kroeber A. L.

1989 *Istota kultury*. Warszawa: PWN.

Kroeber A. L., Kluckhohn C.

1952 *Culture: A critical review of concepts and definitions*. Papers of Peabody Museum of American Archeology and Ethnology vol. 47 no 1. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Kuhn T. S.

1968 *Struktura rewolucji naukowych*. Warszawa: PWN.

Kunst J.

1950 *Musicologica*. Koninklijke Vereeniging Indisch Instituut, Mededeling No 90, Afdeling Culturele Physische Anthropologie No 35. Amsterdam.

1959 *Ethnomusicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*. The Hague: Martinus Nijhoff.

List G.

1969 *Discussion of K. P. Wachsmann's paper [on African music]*. Journal of the Folklore Institute VI.

Lomax A.

1968 *Folk song style and culture*. American Association for Advancement of Science. Washington, D. C.

Malinowski B.

1954 Culture. W: *Encyclopaedia of the social sciences*. T. 3–4. New York, s. 621–645.

Marcel-Dubois C.

1965 *L'Ethnomusicologie, sa vocation, sa situation*. Revue de l'enseignement supérieur no 3, s. 38–50.

McLeod N.

1974 *Ethnomusicological research and anthropology*. Review of Anthropology vol. 3.

Nettl B.

1956 *Music in primitive culture*. Cambridge: Harvard University Press.

Palisca C.V.

1982 Introduction. W: *Musicology in the 1980s: methods, goals, opportunities*. Red. D. K. Holoman, C. V. Palisca. New York: Da Capo.

Rhodes W.

1956 *Toward a definition of ethnomusicology*. American Anthropologist 58, s. 457–63.

Sachs C.

1959 *Vergleichende Musikwissenschaft, Musik der Fremdkulturen*. Heidelberg: Quelle und Meyer.

Schneider M.

1957 Primitive music. W: *Ancient and oriental music*. Red. E. Wellesz. New Oxford History of Music vol. 1. London, s. 1–82.

Seeger Ch.

1961 *Semantic, logical, and political considerations bearing upon research in ethnomusicology*. Ethnomusicology vol. 5 no 2.

Shiloah A.

1991 An eighteenth-century critic of taste and good taste. W: *Ethnomusicology and modern music history*. Red. S. Blum et al. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Strunk O.

1950 *Source readings in music history*. New York: Norton.

Tylor E. B.

1896–1898 *Cywilizacja pierwotna*. Warszawa: Wydawnictwo „Głosu”, 2 t.

Wallaschek R.

1970 *Primitive music*. New York: Da Capo.

Wierciński A.

1989 *Ewolucja magii i religii*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.

Wczesny okres etnomuzykologii

Przednaukowa literatura etnomuzykologiczna

Najstarszą wzmiankę o muzyce nieeuropejskiej w europejskiej literaturze znajdujemy w *Dictionnaire de musique* Jeana-Jacquesa Rousseau (1768), w którym zawarte zostały pierwsze poważne informacje o melodiach orientalnych i ludowych. Ściśle rzecz biorąc są to transkrypcje utworów zatytułowanych: *Air chinois* (melodia chińska), *Chanson des sauvages du Canada* (pieśń dzikich z Kanady), *Danse canadienne* (taniec kanadyjski), *Air suisse* (melodia szwajcarska) oraz *Chanson persane* (pieśń perska). Wkrótce potem w zachodniej literaturze pojawiło się bardzo wiele książek, których autorzy starali się wytłumaczyć Europejczykom fenomen muzyki Wschodu. Największą aktywność na tym polu przejawiali Anglicy i Francuzi, którzy prowadząc politykę kolonialnej ekspansji, chcieli możliwie najdokładniej poznać różnorodne aspekty kultury podbijanych narodów. Ponieważ dla wykształconego Europejczyka tej epoki muzyka stanowiła istotny i oczywisty element jego własnej kultury, nie dziwi fakt, że w opisach kultur odmiennych zajmuje ona bardzo ważne miejsce i jest przez pierwszych badaczy traktowana z całą powagą.

Już w XVIII w. powstawały bardzo obszerne i wnikliwe prace na temat muzyki Wschodu. Williama Jonesa *On the musical modes of the Hindus* z 1792 r. (Jones 1792) i Josepha-Marie Amiota *De la musique des Chinois: Tant anciens que modernes* z 1779 r. (Amiot 1779) należą do najwybitniejszych osiągnięć tego okresu. Oba te dzieła prezentowały wyniki wieloletnich prac terenowych i systematycznych badań muzyki

hinduskiej i chińskiej. Praca francuskiego misjonarza w Pekinie, Ąmiota, stanowiła wyjątkowy w tych czasach przykład obiektywizmu w podejściu do kultury chińskiej, a nawet pewnej fascynacji jej osiągnięciami. Zdecydowana bowiem większość badaczy najwcześniejszego okresu miała ogromne trudności z przyswajaniem subtelności muzyki niezachodniej. Ich teksty, zawierające niekiedy zupełnie poprawne opisy szczegółów, cechuje na ogół kompletne niezrozumienie i błędna interpretacja całości opisywanej muzyki. W latach 1808–1810 powstało czterotomowe dzieło F. Baltazarda Solvynsa opublikowane w Paryżu pod tytułem *Les Hindous*. W pracy tej, napisanej w języku angielskim i francuskim, bogato ilustrowanej kolorowymi rysunkami, autor przedstawił systematyczny opis hinduskich zwyczajów, strojów, obrzędów oraz instrumentów muzycznych. Szczególną wartość mają piękne rysunki ukazujące pozycje muzyków grających na instrumentach, z których bardzo wiele wyszło już dzisiaj w Indiach z użycia. Ilustracje Solvynsa stanowią więc nieocenioną pomoc w badaniach nad współczesną techniką gry na niektórych hinduskich instrumentach. Kwestią odrębną są własne opinie autora, które ujawniają kompletne niezrozumienie nie tylko muzyki, ale także ludzi, z którymi się zetknął:

Instrumenty, których używają Hindusi, nie zostały nigdy opisane z dostateczną dokładnością. Instrumenty hinduskie powinny być głównym przedmiotem zainteresowania, albowiem są one w Indiach znacznie ważniejsze niż sama muzyka. Instrumenty muzyczne Hindusów zostały rozwinięte do zadziwiającego poziomu, lecz doskonałość ta nie dotyczy ich muzyki, która wciąż pozostaje w stanie załążkowym. Trudno tego nie zauważyć, widząc Hindusa grającego na *tampurze*. W jego rękach ten wspaniały instrument pokryty rysunkami, z luksusowymi ozdobami powinien brzmieć wspaniale. Lecz dzieje się odwrotnie: muzyk całymi godzinami stoi w tej samej pozycji, śpiewając monotonne pieśni, dotykając jednej z czterech strun. Jest to jedyny użytek, który czyni z instrumentu i jedyna przyjemność, której w nim poszukuje. Lecz dla Hindusa jest to i tak bardzo wiele: siedząc na dywanie lub na kawałku białego prześcieradła, oddaje się przyjemnym wrażeniom wytwarzanym przez wibracje pojedynczej struny. I prawdopodobnie zrezygnowałby i z tej przyjemności, gdyby wymagała ona najmniejszego wysiłku. Wszystko w nim musi odpowiadać naturalnemu upodobaniu Hindusów do lenistwa i nieudolności. [...]

Surna¹ jest czymś w rodzaju naszego oboju; lecz Hindusi grają na nim tak źle, że potrafią wydobyć tylko drżące i nieprzyjemne dźwięki; nawet najbardziej przyzwycza-

¹ Surna, znany pod właściwą nazwą *shanaï* lub *sanai*, jest instrumentem, który w czasach, gdy autor pisał swe dzieło, odgrywał istotną rolę w ceremoniach weselnych. Obecnie stał się przede wszystkim instrumentem profesjonalnej muzyki artystycznej.

jony do prymitywizmu muzyki hinduskiej Europejczyk nie może znieść koncertu kilku surnów, którym towarzyszy kilka innych hałaśliwych instrumentów. Każdy surna wykorzystuje całą swą siłę, nie respektując żadnej miary i harmonii; z daleka może się wydawać, że to ryk wielu dzikich zwierząt.

Muzycy grający na surnach są mężczyznami zepsutymi, którzy większość czasu spędzają w sklepach z tari² i innymi napojami alkoholowymi, w nieskończoność opowiadając bardzo zawstydzające przygody swego życia, nie pomijając najdrobniejszych przykładów obżarstwa i zmysłowych przyjemności, z dokładnym wyliczeniem wszystkich świąt, w których uczestniczyli oraz liczby przysmaków, które otrzymali [...].

Nie trzeba zaznaczać, że muzyka bębna (khol) jest tak samo monotonna, jak muzyka innych opisywanych przeze mnie instrumentów. Lecz Hindusi uważają, że jest ona niezwykle czarowna i twierdzą, że z towarzyszeniem głosu instrument ten jest zdolny do wyrażenia wszystkich uczuć duszy, od najsilniejszych do najbardziej delikatnych. [...] Nie możemy powstrzymać zdziwienia, że ludzie najwyraźniej pozbawieni zdolności muzycznych tak bardzo dbają o pomnażanie środków swej rozrywki, wytwarzając znacznie więcej instrumentów niż my w Europie" (Solvyns 1808–1810).

Na wieloletnich studiach oparł także swą pracę o muzyce Egiptu działający w tym kraju na początku XIX w. misjonarz francuski, Guillaume-André Villoteau. Dzieło Villoteau składa się z czterech obszernych opracowań zawartych w dwudziestoczerotomowej *Description de l'Égypte*, wydawanej w Paryżu w latach 1809–1828 i obejmującej wyniki wszechstronnych badań nad Egiptem, które prowadzili skupieni w Institut d'Égypte uczeni francuscy po inwazji Napoleona na ten kraj w 1798 r. Pierwsza praca Villoteau ukazała się w 1822 r., w szóstym tomie *Description* i była poświęcona instrumentom muzycznym starożytnego Egiptu³. Druga, zawarta w wydanym w tym samym roku tomie ósmym⁴, prezentuje historię muzyki Egiptu w starożytności. W 1823 r. opublikowany został trzynasty tom *Description*⁵ zawierający szczegółowe omówienie współczesnych instrumentów arabskich, afrykańskich, berberskich, perskich i innych, występujących na obszarze ówczesnego Egiptu.

² Napój z brandy lub z likierem, zmieszany z gorącą wodą, cukrem i przyprawami.

³ Praca nosi tytuł: *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte, et sur les noms que leur donnèrent, en leur langue propre, les premiers peuples de ce pays* (*Description de l'Égypte*, t. 6, s. 413–461).

⁴ Zatytułowana *Mémoire sur la musique de l'antique Égypte* (*Description de l'Égypte*, t. 8, s. 211–357).

⁵ *Description historique, technique et littéraire, des instruments de musique des Orientaux* (*Description de l'Égypte*, t. 13, s. 221–559).

W czternastym tomie z 1826 r. ukazała się czwarta, ostatnia praca cyklu: *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, w której autor przedstawia wyniki swoich badań nad współczesną egipską tradycją muzyczną (Villoteau 1826).

Dzieło Villoteau stanowi niezwykle interesującą i nie poddającą się jednoznacznej ocenie pozycję w najwcześniejszym europejskim piśmiennictwie o muzyce niezachodniej. Nadzwyczajna wprost arogancja i pogarda, którą demonstruje autor w stosunku do muzyków egipskich i arabskiej tradycji muzycznej idzie w parze z niezwyklej dociekliwością znakomicie przygotowanego i sumiennego badacza. Chociaż Villoteau działał w głębokim przekonaniu, że „wie lepiej”, jaka **powinna** być muzyka arabska w Egipcie, zgromadzona przez niego wiedza zadowoliłaby dziś niejednego wymagającego uczonego. Chociaż nie uznał za stosowne wymienić ani jednego muzyka z imienia, zdawał sobie doskonale sprawę z wartości swoich informatorów. Praca Villoteau opiera się bowiem w całości na wiadomościach, które udało mu się uzyskać od mistrzów muzyki arabskiej w Egipcie. Przytoczony z niewielkimi skrótami rozdział drugi dzieła Villoteau zatytułowany *De la pratique de la musique parmi les Égyptiens modernes*⁶ ukazuje różnorodne aspekty pracy badawczej autora, jego poglądy na muzykę i stosunek do muzyków arabskich:

„Nie bez ogromnego wysiłku i niechęci udało nam się odkryć, na czym polega wiedza muzyczna Egipcjan. Niezwykła gadatliwość tych ludzi i niekończące się dygresje, którymi zawsze wypełnione są ich rozmowy, powodowały, że byliśmy zmuszani do zadawania tych samych pytań przez wiele godzin, a niejednokrotnie nawet przez wiele dni z rzędu, zanim uzyskaliśmy odpowiedź jasną i twierdzącą.

Ponieważ zdobyliśmy kilka rękopisów o muzyce arabskiej oraz mieliśmy czas i możliwość by je przestudiować i coś zrozumieć, wydawało się nam, że wymijające odpowiedzi muzyków egipskich na pytania, które stawialiśmy im na temat muzyki, a także opowieści, które im zawsze towarzyszyły, były z ich strony zręcznym i grzecznym wykrętem, aby nie musieli powiedzieć, iż nas nie rozumieją, gdyż nie posługujemy się terminami technicznymi w celu dokładnego przekazania naszych myśli: lecz później, jako że możemy wyrażać się w języku sztuki, przekonaliśmy się, że nie to było powodem; zrozumieliśmy, że ich styl [muzyczny] jest tak naturalny jak powietrze, którym oddychają i że ociąganie się z odpowiedziami wynika jedynie z zakłopotania, w które wprawiamy ich naszymi pytaniami, albowiem wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, nigdy nie zastanawiali się nad tym, co robią.

⁶ *Description*, t. 14, s. 113–122.

Jednakowoż, by nie dać im odczuć, że odkryliśmy ich niewiedzę, co zmniejszyłoby ich zaufanie, zniechęciłoby, a być może nawet spowodowało, że odeszliby, uciekliśmy się do doświadczenia. Lecz ten sposób okazał się jeszcze bardziej przykry, jeszcze bardziej odpychający i prawie równie niewdzięczny jak pierwszy.

Nawykli od najwcześniejszego dzieciństwa do przyjemności słuchania i smakowania dzieł naszych wielkich mistrzów muzyki, przy muzykach egipskich zmuszeni byliśmy znosić codziennie, od rana do wieczora, odpychającą muzykę raniącą nasze uszy, z jej męczącymi, twardymi i barokowymi modulacjami, ornamentami o smaku ekstrawaganckim i barbarzyńskim, wykonywanej niemiłymi, nosowymi, źle postawionymi głosami, z towarzyszeniem instrumentów, których dźwięki były albo cienkie i ciche, albo przenikliwe i głośne.

Takie były pierwsze wrażenia, które wywarła na nas muzyka Egipcjan; i wprawdzie przyzwyczajenie uczyniło je potem znośnymi, jednak podczas całego pobytu w Egipcie nie mogliśmy uznać tej muzyki za przyjemną.

Lecz podobnie jak pewne napoje, których smak odrzuca nas, gdy pijemy je po raz pierwszy i które stają się coraz mniej przykre, im więcej ich używamy, a w końcu, gdy się do nich całkiem przyzwyczaimy, niejednokrotnie wydają nam się pyszne, tak samo długie przyzwyczajenie do słuchania muzyki arabskiej mogło zmniejszyć, a nawet całkowicie rozproszyc niechęć, którą wywoływała w nas jej melodia. Nie ośmielilibyśmy się zapewniać, że pewnego dnia nie odnaleźlibyśmy uroku dokładnie w tym, co na początku nas odpychało; albowiem ile wrażeń, które uważamy za naturalne, wcale takimi nie są! Egipcjanie wcale nie lubią naszej muzyki, swoją natomiast uważają za wspaniałą; my zaś kochamy naszą, a egipską uważamy za obrzydliwą; każdy wierzy, że ma rację i jest zdziwiony, że ktoś ma całkowicie inne upodobanie aniżeli to, które on odczuwa; być może żadna ze stron nie ma więcej racji aniżeli druga. Według nas muzyka o ekspresji najprzyjemniejszej powinna podobać się najpowszechniej, a ta, która posiada jedynie sztuczne piękno i nie wyraża żadnego uczucia, może podobać się wyłącznie w kraju, gdzie istnieje przyzwyczajenie do jej słuchania. Zналиśmy w Egipcie Europejczyków posiadających gust i duszę, którym w pierwszych latach pobytu w tym kraju muzyka arabska wydawała się wyjątkowo nieprzyjemna. Jednak wyjaśniali nam, że po dwudziestu ośmiu latach pobytu tutaj przyzwyczaili się do niej i nie wydawała im się tak barokowa i barbarzyńska, jak na początku.

Zresztą to, co mówimy tu o wrażeniu, które wywiera na nas muzyka arabska oraz to, co o niej w konsekwencji powiedzieliśmy, nie powinno być uważane za nasz pogląd o tej muzyce; niewiedzę, niezręczność, zły gust, kiepską jakość głosu muzyków i dźwięku instrumentów można przypisać w dużej mierze naszym wrażeniom, lecz wszystkie te wymienione rzeczy są od sztuki bardzo odległe, a co więcej są jej całkowitym zaprzeczeniem.

Na początku naszą szczególną niechęć budziło słuchanie śpiewu muzyków egipskich. Codziennie zapraszaliśmy ich do siebie, aby móc obserwować ich muzykę. Było zupełną niemożliwością rozwikłać modulacje melodii pośród wielu ornamentów i niepojętą dziwaczność ich śpiewu. Nie ukrywamy, że wielokrotnie próbowaliśmy zrezygnować z całego przedsięwzięcia poznania muzyki arabskiej; i nie zawahalibyśmy się tego uczynić, gdyby nie częsty w takich sytuacjach przypadek, który przyszedł nam

z pomocą w chwili, gdy już niczego nie oczekiwaliśmy. Oto fortel, który ów przypadek nam podsunął. Jeden z muzyków śpiewał pieśń, którą słyszeliśmy już kilka dni temu w wykonaniu innego śpiewaka i rozpoznaliśmy, że była to ta sama pieśń. Aby się w tym upewnić, poprosiliśmy śpiewaka, by kilka razy powtórzył pierwszą zwrotkę, fraza po frazie, aby mieć możliwość zanotowania tej pieśni i porównania jej później z tą, którą rozpoznaliśmy. Mieliśmy bowiem okazję spotkać pierwszego muzyka i poprosić go o wykonanie tej samej pieśni. W ten sposób zanotowaliśmy z całą dokładnością wszystko, co usłyszeliśmy.

Gdy skończyliśmy, powtórzyliśmy pieśń ku wielkiemu zdziwieniu tego, który ją nam dyktował; uważając za niemożliwe zapisywanie dźwięków dałby wszystkie skarby świata, by nauczyć się w ciągu kwadransa tego, co jak nam powiedział, zajęło mu wiele lat nauki. Uważał, że pieśń została zapisana dokładnie, mimo że nie **wykonaliliśmy jej z tym samym akcentem, smakiem i wyrazem, co on; to zaś uważał za rzecz ważną** (podkr. S.Ż-K), lecz był pełen podziwu dla naszego sukcesu i wciąż powtarzał: *'adżib!*, *'adżib!* (jak wspaniale! jak wspaniale!). Nie mógł pojąć, w jaki sposób mogliśmy zapisać różne dźwięki jego głosu, by je rozpoznać i przypomnieć nam ich podwyższenie lub obniżenie, jak również czas trwania i tempo. Mogliśmy mu to wszystko natychmiast wytłumaczyć; lecz chcąc pobudzić jego ciekawość dla badań, które prowadziliśmy i bardziej go wciągnąć [...] obiecaliśmy mu, że gdy lepiej zapoznamy się z muzyką arabską, zapoznamy go, ze swej strony, z naszą notacją muzyczną. Jednak on zdawał się podejrzewać, że posłużyliśmy się czym innym aniżeli prostymi i naturalnymi środkami, lecz nie chcieliśmy tracić czasu, by mu dowieść, że jest inaczej.

Ogłaszał ten fakt z taką przesadą (chyba dlatego, że prości ludzie wyobrażają sobie, iż kryje się za tym magia), że osoby bardziej wykształcone gubiły się w najróżniejszych i najśmieszniejszych domysłach; że sami szejchowie pytali kolejno kilku naszych kolegów o możliwość istnienia takiego zjawiska [tzn. notacji muzycznej]; lecz nie byli całkiem usatysfakcjonowani dopóki nie zapytali nas samych, na czym polega nasz sposób wyrażania, jednym znakiem, na papierze, dźwięku z głównymi modyfikacjami.

Przygoda tak nieoczekiwana i wyjątkowa [...] spowodowała, że od tej chwili zaczęliśmy pytać szejchów, czy nigdy nie zdarzyło im się słyszeć o znakach dla wyrażenia dźwięków i notowania muzyki arabskiej. Od tej chwili dowiadywaliśmy się o tę samą rzecz od wszystkich uczonych egipskich i arabskich. Pytaliśmy także mieszkających w Kairze Turków z Konstantynopola; lecz zapewnili nas, że nuty nie są w użyciu w zwykłej praktyce w ich kraju, i wątpili czy kiedykolwiek były w użyciu w ogóle w całej Turcji. Nie wiemy do jakiego stopnia ten ostatni autorytet zasługuje na zaufanie; lecz pewien Francuz mieszkający w Konstantynopolu może łatwo rozproszyc wszystkie punkty naszej niepewności.

Prowadząc w Kairze badania nad muzyką i mając stały kontakt z muzykami egipskimi, ponownie spotkaliśmy się z pierwszym muzykiem, od którego usłyszeliśmy pieśń, o której mówiliśmy. Porównując tę kopię z poprzednią, stwierdziliśmy między nimi znaczne różnice. Poprosiliśmy o powtórzenie tej samej pieśni wszystkich innych [muzyków] i zanotowaliśmy dokładnie pieśń każdego. Pośród wszystkich tych kopii nie było dwóch takich samych. W konsekwencji spróbowaliśmy zanotować wszystko to, co było w nich niezmiennie, aby zobaczyć tym sposobem, czy odkryjemy prawdziwą

postać tej pieśni, wyobrażając sobie, że wszystkie zmiany są sprawą gustu poszczególnych muzyków, i byliśmy przekonani, że się nie mylimy: albowiem po uproszczeniu, przez pozbawienie jej dodatków [ornamentów] daliśmy [pieśń] do posłuchania tym wszystkim, którzy nam śpiewali; wszyscy dobrze ją rozpoznali; tylko zarzucali nam pozbawienie [melodii] ornamentów, które ją ozdabiały. Lecz zwróciliśmy im uwagę, że według nas, prosta melodia jest samą postacią [*la personne*] pieśni, a ornamenty tylko ubiorem [*l'habit*]; i że w konsekwencji chcąc najbliżej zapoznać się z postacią musieliśmy zdjąć wszystko, co ukrywało jej, naszym zdaniem, formy najbardziej interesujące. Zgodzili się z naszą refleksją i postanowiliśmy, że za każdym razem, gdy będą wykonywali przed nami muzykę, wykonają ją najpierw bez ornamentów; a potem mogą ją ozdabiać jak im się podoba bez obawy, że przeszkodziłoby to nam w jej rozpoznaniu.

Nie uzyskaliśmy dokładnie tego, czego żądaliśmy; nawyki, które mieli uniemożliwiały im tę dokładną prostotę; lecz w końcu, gdy zrobili wszystko, by dostosować się do naszej konwencji, ich pieśni stały się mniej mylące i mogliśmy je rozpoznać wprzód.

Tym sposobem i z pomocą ich instrumentów, którymi posługiwaliśmy się, by lepiej wytłumaczyć im to, co chcieliśmy powiedzieć, mieliśmy możliwość pomóc im w pokazywaniu nam tego, co chcieliśmy wiedzieć. Od tej chwili nasze seanse stały się mniej jałowe, mniej przykre i bardziej owocne; i nie obawiamy się stwierdzić, że jeśli nie mamy wiele do powiedzenia o praktyce muzyki arabskiej w Egipcie, to dlatego, że muzycy egipscy nie wiedzieli więcej.

Ci muzycy kierowali się w swej sztuce jedynie tym, co zostało im przekazane w praktyce; na skutek niewiedzy lub zaniedbania tych, którzy od dwóch, trzech wieków sprawują władzę [w Egipcie], tradycja ta uległa zepsuciu; dlatego nie poświęciliśmy jej całej naszej uwagi: z drugiej strony sądzymy, że rzeczy uświęcone przez długotrwałą praktykę, do której niczego się nie dodaje, nie mogły zostać tak wynaturzone, aby nic z nich nie zostało; nie powinniśmy więc pominąć żadnego sposobu [tzn. badania praktyki muzycznej], który wydaje nam się właściwy, aby je poznać.

Jakakolwiek by była praktyka muzyków egipskich, nie wzgardzaliśmy nią; mogła ona wyjaśnić lub potwierdzić to, co w traktatach o muzyce arabskiej pozostawiało kilka wątpliwości. W istocie bez niej nigdy nie osiągnęlibyśmy pojęć odnoszących się do praktyki, nigdy nie moglibyśmy określić diapasonu skali muzycznej, która jest w użyciu, mielibyśmy jedynie pomieszane pojęcie o melodii i dźwiękach, które stosuje ta muzyka, nie moglibyśmy poznać wyjątków lub dodatków, które zostały ustanowione przez reguły praktyki albo z powodu gustu, albo z innych powodów; nie byłoby wreszcie możliwe przedstawienie przykładów notowanych, które unaoczniają to, co pragnęliśmy poznać”.

Awersja do muzyki obcych kultur, do której tak szczerze przyznaje się Villoteau, dominowała wprawdzie we wczesnej literaturze etnomuzykologicznej, lecz nie była powszechna. We wstępie do opublikowanej w 1884 r. w Londynie książki *Chinese music* J. A. Van Aalst pisał:

„Wśród zagadnień omawianych z najmniejszym sukcesem przez innych pisarzy, muzyka chińska wysuwa się na czoło. Jeśli w ogóle jest wspominana w ich pracach,

mówi się, że jest nieładna, hałaśliwa i monotonna; że jest beznadziejnie odległa od naszych wyobrażeń o muzyce itd. [...] Nie mam zamiaru dyskutować z tymi poglądami oraz z wieloma innymi błędnymi stwierdzeniami na temat muzyki chińskiej: zabrałoby mi to zbyt wiele czasu. [...]

Nie można zaprzeczyć, że muzyka chińska wypada niekorzystnie w porównaniu z muzyką europejską. Z naszego punktu widzenia wyda się ona z pewnością monotonna, nawet hałaśliwa i nieprzyjemna; lecz jakie to ma znaczenie, jeśli sami Chińczycy ją lubią? Obecność muzyki we wszystkich ceremoniach i świętach dowodzi, że jest ona dla Chińczyków niezbędna oraz tego, że są oni z niej zadowoleni; muzykę grają liczne zespoły paradyjące na ulicach i oferujące swe usługi; potrzeby słuchania muzyki dowodzi wielkie skupienie, z jakim Chińczycy słuchają śpiewaków wykonujących ballady, pełne wyrazu i cierpienia lub pobudzające do gromkiego śmiechu, gdy temat jest zabawny; o wielkim przywiązaniu do muzyki świadczy wielka liczba instrumentów. I choć często grają na nich bez gustu i uczucia, to odznaczają się one piękną prostotą formy. Wedle samych Chińczyków muzyka pochodzi z serca człowieka; jest wyrazem jego uczuć” (Aalst Van 1884).

Charles Russel Day w opublikowanej w 1891 r. książce *The music and musical instruments of Southern India and the Deccan* z podziwem wyrażał się o muzyce hinduskiej i wykazał się umiejętnością odróżniania dobrych, profesjonalnych prezentacji muzycznych od wykonania złych, przeznaczonych dla niezorientowanych „turystów”:

„Prawie każdy podróżnik po Indiach wyjeżdża z przekonaniem, że muzyka tego kraju składa się wyłącznie z ohydnych, nosowego i syczącego hałasu, któremu często towarzyszą śmieszne pozy i gesty. Możliwe, że podróżnikowi owemu zdawało się, że widział tancerkę w jednym z bogatych domów rozrywki; być może miał nawet możliwość umówić się z tancerkami na jakieś wykonanie tańca. Lecz z całą pewnością w dwóch trzecich takich przypadków śpiew i taniec, który ten podróżnik oglądał, nie miały żadnej wartości, a ich wykonawcy pochodzili z najbardziej zdeprawowanych części miasta. Wrażenia podróżnika były więc fałszywe. Lecz te fałszywe wrażenia mogą pozostać na całe życie i mogą zahamować rozwój bardziej prawidłowych spostrzeżeń na temat prawdziwej wartości muzyki indyjskiej. Nie jest jednak w porządku, że sztuka, której nie rozumieją czasem nawet sami tubylcy, prezentowana przez jednostki, których jedynym celem jest zarabianie pieniędzy, jest oceniana na tej podstawie jako bezwartościowa. Trudno bowiem zaprzeczyć, że muzyka indyjska jest niezwykle trudną i wyrafinowaną sztuką. Aby ją zrozumieć, należy odrzucić wszelkie myśli o muzyce europejskiej i oceniać wedle indyjskich standardów mistrzostwo wykonawcy, specyficzny rytm muzyczny, niezwykle skale, recitativy, liczbę imitacji, fantastyczną pamięć wykonawcy i jego umiejętność wykorzystywania małych interwałów” (Day 1891, s. 20).

Day słusznie zwraca uwagę, że negatywne opinie o muzyce niezachodniej kształtowały się bardzo często na podstawie niereprezentatyw-

nych wykonń. Przypadkowi podróżnicy z reguły nie mieli dostępu do prawdziwych przedstawicieli klasycznej muzyki w krajach pozaeuropejskich. Z drugiej strony, nie posiadali minimum wykształcenia w dziedzinie kultury muzycznej, której się przypatrywali, nie byli więc w stanie ocenić wykonń zgodnie z obowiązującymi w danej kulturze standardami mistrzostwa.

W 1893 r. ukazała się także inna, nietypowa dla epoki praca Francisa Taylora Piggota poświęcona muzyce japońskiej, *The music and musical instruments of Japan*.

„Twierdę, że muzyka japońska nie pozbawiona jest narodowego wdzięku, że odznacza się pociągającą melodią, która musi uderzać nawet najbardziej nieuważnego słuchacza, że znajdujemy w niej pewne dziwne powtórzenia fraz, które mogą wskazywać na posiadanie wiedzy o budowie utworu. Wiele osób uważa, że opinie te są przesadzone i nazbyt korzystne dla muzyki japońskiej. [...] Zajmijmy się więc muzyką tego dalekowschodniego ludu. Widzę ogromne trudności w przedstawianiu moich badań czytelnikowi. Moja opinia o walorach muzyki japońskiej, którą podtrzymuję w całej rozciągłości, mogłaby być udokumentowana znacznie większą liczbą przykładów, lecz mogą one niestety dotyczyć jedynie podstawowych i wielce niekompletnych aspektów tej muzyki. Całego jej piękna i całej jej struktury może doświadczyć jedynie moje ucho. Trudności, które powstają w chwili zredukowania tej muzyki do zachodnich form zapisu są tak wielkie, że jeśli muzycy japońscy nie przyjadą do nas i nie zagrają tu, w Anglii, dokładna wiedza o ich sztuce będzie mogła do nas docierać jedynie bardzo powoli i stopniowo. [...] Nigdy nie zdamy sobie sprawy z doskonałości tej muzyki, o ile palce japońskiego muzyka nie odkryją jej walorów dla nas. Cały urok tej muzyki, cały jej indywidualizm zależy od wdzięcznego i delikatnego kształtowania frazy; i choć myślę, że zachodnia notacja może odzwierciedlić te frazy dla tych, którzy ich właśnie słuchali, to nie jestem pewien, czy bardziej skomplikowane formy można zapisać z dostateczną dokładnością, by umożliwić obcokrajowcowi ich satysfakcjonującą interpretację” (Piggot 1893).

Z przytoczonych cytatów wynika, że autorzy tolerancyjni i przychylnie nastawieni do muzyki Wschodu w pełni zdawali sobie sprawę z wartości sztuki, z którą mają do czynienia. Z drugiej strony otwarcie przyznają się do bezradności wobec ogromu problemów stojących na drodze do jej naukowego poznania. Szczególnie niepokojąca wydawała się im kwestia możliwości zanotowania muzyki różnych kultur orientalnych za pomocą europejskiej notacji muzycznej. Z perspektywy z górą dwóch stuleci, które minęły od chwili ukazania się *Dictionnaire Rousseau*, widać wyraźnie, że był to niepokój całkowicie uzasadniony; problem transkrypcji artystycznej muzyki Wschodu nigdy nie został w orientalistyce muzykologicznej zadowalająco rozwiązany.

Sprawą odrębną jest ogólna ocena tego wczesnego pisarstwa o muzyce Wschodu jako części zjawiska, które Edward W. Said nazwał „orientalizmem” i które ostro krytykuje w swej książce pod takim samym tytułem (Said 1991). Według Saida orientalizm został wymyślony przez Zachód w celu ujarznienia Wschodu i jest wyrazem bezwzględnej dążenia do politycznej, gospodarczej i kulturalnej dominacji Europejczyków wobec innych narodów. Twórcy orientalizmu wykreowali obraz sztuczny i fałszywy, będący projekcją na Orient zachodnich koncepcji i wyobrażeń. Wytworzony przez Europę i opisany w nowoczesnej terminologii wizerunek Orientu jest odległą od rzeczywistości jego imitacją, instrumentem i zarazem manifestacją zawłaszczenia historii i kultury Wschodu przez Zachód. Orient i jego mieszkańcy traktowani są przez orientalizm jako napiętnowany innością, pozbawiony podmiotowości i ahistoryczny „przedmiot” badań. Zwłaszcza wyrwanie z kontekstu historycznego czyni z badanego obiektu byt innego rodzaju, wobec którego badający podmiot jest czymś wyższym.

„W swojej strategii orientalizm opiera się całkiem konsekwentnie na tej właśnie pozycyjnej wyższości, która pozwala człowiekowi z Zachodu traktować Orient z góry – we wszelkich typach kontaktów” (Said 1991, s. 31).

Trudno odmówić słuszności opiniom Edwarda Saida. Przytoczone w tym rozdziale fragmenty z wczesnej literatury poświęconej muzyce orientalnej stanowią niewątpliwie kwintesencję europejskości w podejściu do muzyki kultur odmiennych, choć wartość naukowa wielu tych prac jest niepodważalna. Warto również zauważyć, że konsekwentnie zwalczany przez etnomuzykologię orientalizm w rozumieniu Saida bardzo głęboko tkwi w umysłach wielu etnomuzykologów również i dzisiaj. Z łatwością można wykazać, że stosowane obecnie metody analizy i opisu muzyki wschodniej niewiele różnią się od tych, które na początku XIX w. przedstawił Guillaume-André Villoteau. Współczesny orientalizm wprawdzie bezpowrotnie utracił motywacje ideologiczne, lecz ukrywa się w teoriach, pojęciach i metodach badania wytworzonych przez Zachód w celu poznania Wschodu.

Etnomuzykologia w ramach XIX-wiecznej historiografii muzycznej

Uwagi wstępne

Prace podróżników i misjonarzy, zarówno dobrze, jak i źle nastawionych do muzyki innych kultur, miały istotne znaczenie jako punkt wyjścia dla rozwoju etnomuzykologii, albowiem dostarczyły przede wszystkim zbioru informacji, a także różnych, sprzecznych często ze sobą poglądów i opinii, które pobudziły dyskusję i stały się motorem dalszych badań. W niektórych pracach pojawiały się załączki komparatystyki, tzn. próby porównywania dziedzictwa kultury europejskiej z kulturami obcymi. Badacze, tacy jak Joseph-Marie Amiot i William Jones, zauważyli nowe perspektywy interpretacji europejskiej tradycji muzycznej, podejmując często i otwarcie próby pozbawienia jej uprzywilejowanej pozycji wśród kultur świata. Amiot np. z emfazą przytacza argumenty przemawiające za głoszonym przez niego poglądem, że muzyka chińska i inne azjatyckie tradycje muzyczne są daleko wyżej rozwinięte zarówno od starożytnej, jak i współczesnej muzyki europejskiej. Te wczesne próby weryfikacji relacji pomiędzy dorobkiem cywilizacji europejskiej a kulturami pozaeuropejskimi kierowały ówczesne piśmiennictwo etnomuzykologiczne na tory refleksji naukowej w ramach historiografii muzycznej, która w XVIII i XIX w. kształtowała się pod wpływem ewolucjonizmu. Napływające do Europy informacje o pozaeuropejskich tradycjach muzycznych miały zasadnicze znaczenie dla historii muzyki powszechnej, dostarczyły bowiem argumentów i dowodów uzasadniających jej ewolucjonistyczną interpretację.

Ewolucjonizm — główne założenia kierunku

Ewolucjonistyczny sposób wyjaśniania rzeczywistości narodził się najpierw na gruncie nauk przyrodniczych, takich jak geologia, biologia i chemia organiczna. W 1799 r. William Smith, angielski inżynier, geolog i paleontolog, w czasie robót przy budowie kanałów w Wielkiej Brytanii stwierdził, że określone warstwy skalne zawierają te same skamieniałości, co umożliwia ich względne datowanie. Korzystając z tego odkrycia opracował tablicę jednostek stratygraficznych (warstwowych) i wykonał

geologiczną mapę Anglii, Walii i Szkocji. W ten sposób paleontologia i geologia umożliwiły wgląd w dawne ery geologiczne i uzmysłowiły badaczom ogromną perspektywę czasową życia na ziemi, przyczyniając się tym samym do rozwoju koncepcji ewolucji. Kluczową rolę w sformułowaniu teorii ewolucjonistycznej odegrała biologia, która zajmowała się klasyfikacją gatunków roślin i zwierząt, a zwłaszcza ich uporządkowaniem w ciąg ewolucyjny. Szczytowym osiągnięciem ewolucjonistycznych koncepcji na gruncie biologii była teoria Karola Darwina wyłożona w dziele *Pochodzenie człowieka* (*Descent of man*) z 1871 r.

Dla rozwoju teorii ewolucjonistycznej na gruncie nauk humanistycznych najważniejsze znaczenie miała filozofia Herberta Spencera (1820–1903), który jako pierwszy, jeszcze przed Darwinem użył terminu „ewolucja”. Ewolucję pojmował Spencer jako stałą, stopniową i jednokierunkową zmianę rzeczy, polegającą na jej przechodzeniu od stanu jednorodności do stanu różnorodności, od stanu luźniej do ściślej związanego i od stanu nieokreślonego i chaotycznego do bardziej określonego i uporządkowanego. Przechodzenie od jednorodności do różnorodności, od chaosu do porządku i równowagi udoskonala rzeczy, jest zatem postępem. Ewolucja, która polega na osiąganiu coraz większej doskonałości rzeczy, jest uniwersalnym prawem wszechświata. Postęp i dążenie do perfekcji cechuje zarówno świat przyrody ożywionej i nieożywionej, jak też człowieka i jego kulturę. Pogląd Spencera, że kultura podlega takiemu samemu prawu ewolucji jak przyroda, był motywem przewodnim wszystkich nauk humanistycznych i społecznych przez cały wiek XIX. Jego praca *On the origin and function of music* (Spencer 1868) przez długi czas była głównym punktem odniesienia dla historiografii muzycznej.

W rozwoju ewolucjonistycznej koncepcji kultury wyróżnia się dwa etapy. W trwającym do połowy XIX w. pierwszym okresie wypracowano teorię praw naturalnych rządzących światem kultury. Wedle tej teorii rozwój kulturowy nie ma charakteru żywiołowego i chaotycznego, lecz przebiega w sposób zaplanowany, zgodnie z zasadą postępu. W rozwoju kulturowym ludzkości wyróżniano trzy podstawowe stadia ewolucyjne: dzikości, barbarzyństwa i cywilizacji. W drugim okresie (od II połowy XIX w.) wcześniejsze koncepcje postępu rozwinięte zostały w jednolity system teoretyczny, który legł u podstaw historiograficznej wizji dziejów ludzkości i który stał się modelem wyjaśniania procesu transformacji kultury. Rozwój kultury ma, według ewolucjonistów, charakter stadialny oraz jednokierunkowy (unilinearny) i polega na jej ewolucji od stadiów

niższych do wyższych, wedle zasady postępu. Prawo jednokierunkowej ewolucji kultury traktowano jako uniwersalne zakładając, że wszystkie społeczeństwa ludzkie przechodzą przez takie same stadia rozwoju, choć tempo przemian ewolucyjnych może być różne. Powszechność prawa ewolucji była uzasadniona jednością psychiki człowieka, dzięki której we wszystkich kulturach na świecie obserwuje się występowanie w różnym czasie podobnych zjawisk. Zróżnicowanie kultur ludzkich interpretowano jako skutek wpływu środowiska przyrodniczego. Teoria ewolucji kulturowej przyjmowała nadto, że najwcześniejsze etapy dziejów ludzkości reprezentują kultury współczesnych ludów „prymitywnych”. Sądono więc, że badania etnograficzne nad tymi ludami mogą stanowić podstawę do rekonstrukcji najdawniejszych, nie udokumentowanych na piśmie, etapów historii ludzkości.

Klasyczny ewolucjonizm schematyczny z jego naczelnym pojęciem ewolucji jako procesu przechodzenia od form prostszych, homogenicznych, do bardziej złożonych, heterogenicznych stał się uniwersalną teorią wyjaśniającą genezę i proces rozwoju muzyki zachodniej. Zasadniczym założeniem XIX-wiecznej historiografii muzycznej była idea ewolucji sztuki muzycznej dokonującej się dzięki wysiłkowi genialnych jednostek twórczych. Nieuchronny postęp w muzyce miał, wedle koncepcji ewolucjonistycznej, dokonywać się w wyniku rozprzestrzeniania się na świecie najwybitniejszych dzieł i twórczych idei kompozytorskich. Zasadniczym sposobem propagowania wytworów muzycznego geniuszu człowieka było przede wszystkim ich wykonywanie, edukacja muzyczna, a także ekonomiczna i kolonialna ekspansja. Muzyka kultur orientalnych i „prymitywnych” reprezentowała w ewolucjonistycznym ujęciu najstarsze etapy rozwoju muzyki ludzkiej w ogóle i z tego powodu bardzo wczesnie stała się elementem muzycznej historiografii.

Z punktu widzenia sposobu podejścia do muzyki pozaeuropejskiej w historiografii muzycznej XVIII i XIX w. można wyróżnić dwa zasadnicze okresy. W pierwszym okresie historia muzyki powszechnej, rozwijana przede wszystkim w Anglii i Francji, pozostaje pod wpływem koncepcji postępu i cechuje się encyklopedycznym nagromadzeniem ogromnych ilości informacji o muzyce pozaeuropejskiej, w głównej mierze zaś o gruntownie przyswajanej w tym czasie muzyce cywilizacji azjatyckich. Epoka historiografii encyklopedycznej kończy się w połowie XIX w. wraz z dojrzewaniem klasycznej teorii ewolucjonistycznej. W drugiej połowie wieku centrum studiów muzykologicznych przesuwają się do kra-

jów niemieckojęzycznych, tzn. do Niemiec i Austrii, co miało zasadnicze znaczenie zarówno dla dalszych losów europejskiej historiografii muzycznej, jak i dla etnomuzykologii. Historycy niemieccy nie byli zainteresowani światem kultur pozaeuropejskich i bardzo szybko całkowicie pozbyli się tej problematyki, przekazując kompetencje badawcze w tym zakresie odrębnej i nowej dziedzinie, którą powołali do życia, tj. muzykologii porównawczej.

Muzyka egzotyczna w angielskiej i francuskiej historiografii encyklopedycznej

Jedną z najstarszych europejskich prac historycznych zawierających obszerne informacje o muzyce niezachodniej była opublikowana w 1780 r. *Essai sur la musique ancienne et moderne* J.B. de La Borde'a, w której autor opisuje nie tylko muzykę starożytnego i nowożytnego Wschodu (żydowską, chaldejską, egipską, grecką i rzymską oraz indyjską, chińską, perską, turecką, arabską, syjamską), ale także afrykańską oraz niektóre ludowe tradycje europejskie. W rozdziale zatytułowanym *Chansons* de La Borde przedstawił pieśni truverów w oryginalnej notacji i z tekstem, dodając do nich ludowe pieśni, m. in. z Danii, Norwegii, Islandii, Grecji, Chin, Rosji. Pół wieku później William C. Stafford opublikował *A history of music* (1830), która miała ambicje uniwersalnej historii muzyki świata. Zebrana przez niego ogromna ilość informacji o muzyce niezachodniej pochodziła z relacji podróżników, misjonarzy i osadników – kolonistów. Prawie jedna trzecia książki poświęcona jest muzyce starożytnego Wschodu (Indie, Chiny, Egipt) oraz współczesnym, pozaeuropejskim tradycjom muzycznym (perskiej, tureckiej, arabskiej, żydowskiej, burmańskiej, syjamskiej, ludów Afryki i Ameryki). Osobne rozdziały poświęcone zostały europejskiej muzyce ludowej różnych narodów. Znajdują się tam, między innymi, opisy muzyki flandryjskiej, niemieckiej, skandynawskiej, hiszpańskiej, francuskiej, portugalskiej. W odróżnieniu od swego słynnego brytyjskiego poprzednika, Charlesa Burneya, który muzykę niezachodnią uważał za czysty hałas i bełkot (Burney 1789, s. 703), Stafford wykazał się tolerancją i wielką erudycją, podobnie jak J. Adrien de La Fage, autor wydanej w 1844 r. *Histoire générale de la musique et de la danse* (La Fage 1844). Praca La Fage'a jest dziełem świadomego badacza, który uważnie przestudiował dostępne

w tym czasie opisy muzyki pozaeuropejskiej i tańca Amiota, Jonesa, Villoteau, Willarda i innych. W pierwszym tomie La Fage na czterystu stronach omawia muzykę chińską, a prawie dwieście poświęca tańcowi i muzyce indyjskiej, kończąc tekst porównaniem obu kultur muzycznych. Drugi tom *Histoire de La Fage'a* w całości został poświęcony muzyce egipskiej, koptyjskiej i hebrajskiej.

Najwybitniejszą postacią tego okresu był bez wątpienia François-Joseph Fétis (1784–1871), pierwszy dyrektor Konserwatorium w Brukseli, który opisując muzykę pozaeuropejską poszedł o krok dalej od swoich poprzedników. Był nie tylko antykwariuszem i encyklopedystą, nie tylko zebrał dostępne wyniki badań innych uczonych o muzyce orientalnej, lecz również przedstawił swoje własne opinie i wnioski na ten temat. Postulował rozszerzenie zakresu historii muzyki na kultury muzyczne wszystkich kontynentów, co szerzej uzasadnił w rozprawie *Sur un nouveau mode de classification des races humaines d'après leur systemes musicaux*. Mniej więcej dwie trzecie wstępu⁷ do napisanej przez niego, monumentalnej *Biographie universelle des musiciens...* (1837–1844) poświęcił muzyce pozaeuropejskiej, chociaż noty biograficzne dotyczą wyłącznie muzyków zachodnich.

Pięciotomowa *Histoire générale de la musique* Fétisa (1869–1876) wyróżnia się na tle ówczesnego piśmiennictwa historycznego nietypowym potraktowaniem problematyki, którą określilibyśmy dziś jako etnomuzykologiczną. Zgodnie z konwencją metodologiczną epoki Fétis twierdził wprawdzie, że jedynie cywilizacja Zachodu wytworzyła szlachetną sztukę muzyczną, jednak widział wartość badania różnic między systemami dźwiękowymi i nie wierzył w prosty model rozwoju: „Sztuka nie dokonuje postępu, lecz po prostu się zmienia”. Zwraca uwagę na szerokie spektrum czynników determinujących odrębność muzyki w różnych kulturach. Obok czynników rasowych wymienia edukację, zwyczaje oraz

„tysiąc innych warunków, od których zależy wytwarzanie przez głos ludzki różnych następstw dźwiękowych, przyzwyczajenie ucha do takich a nie innych następstw, a w konsekwencji powstawanie koncepcji muzycznych bardziej lub mniej odległych od naszych[...]. Mamy dowody na to, że w muzyce niektórych narodów jest taka intonacja, która razi ucho innych narodów. Są też takie narody, które posiadając te same intonacje w różny sposób układają je w swoich skalach, z czego wynikają odmienne wrażenia. Rytm muzyczny pewnych ludów podporządkowany jest akcentowi języka, u innych

⁷ *Résumé philosophique de l'histoire de la musique.*

zaś jest od języka niezależny. Wiadomo także, iż w całej starożytności i u ludów orientalnych, muzyka składa się wyłącznie z melodii i rytmu, podczas gdy u współczesnych Europejczyków i w ich koloniach nowego świata istnieje równoczesna harmonia dźwięków, która dodana do innych elementów tworzy dopiero sztukę kompletną. [...] Aby poznać historię muzyki tak różnych narodów w starożytności i aby zrozumieć systemy muzyczne narodów Orientu, należy badać tę muzykę jako taką i nie próbować przystosowywać jej do naszych nawyków (Fétis 1869, s. 5).

Dwa pierwsze tomy *Histoire générale de la musique* są całkowicie poświęcone muzyce „ludów pochodzenia semickiego”, a część o muzyce indyjskiej (t. II) zajmuje prawie 150 stron. Jego opisy oraz wspaniałe ilustracje indyjskich instrumentów muzycznych były częściowo oparte na eksponatach wystawionych na Światowej Wystawie w Paryżu w 1867 r., a częściowo na zbiorach własnych. Choć popełnia on sporo błędów w nazewnictwie, to jednak rozdział ten wart jest czytania, gdyż zawiera informacje, których nie ma w innych opracowaniach tego rodzaju. Allen (1962, s. 90) zauważył, że gdyby Fétis żył dzisiaj, z pewnością całkowicie poświęciłby się etnomuzykologii. Jego *Histoire générale* jest ostatnią wielką syntezą historyczną o charakterze encyklopedycznym.

Problematyka etnomuzykologiczna w historii muzyki drugiej połowy XIX wieku

Pod koniec XIX w. historiografia muzyczna została całkowicie zdominowana przez teorię ewolucjonistyczną, która zastosowana jako uniwersalny model wyjaśniający dzieje muzyki powszechnej doprowadziła do powstania wielu prac pełnych spekulacji o muzyce, której autorzy nigdy nie słyszeli i o której niewiele wiedzieli. W stosunku do poprzedniego okresu nastąpił zdecydowany regres w sposobie prezentacji materiału pozaeuropejskiego. Nawet wybitni skądinąd autorzy opierali swe rozważania na stereotypach i przesądach i na ogół wykazywali nieznajomość nawet podstawowej literatury przedmiotu. I tak np. w 1885 r. ukazała się praca Johna Frederica Rowbothama *A history of music to the time of the troubadours*, w której istniejącą współcześnie muzykę ludów „prymitywnych” traktował zgodnie z postulatami etnologii ewolucjonistycznej jako przeżytek przeszłości. Koncepcja przeżytków, czyli wytworów minionych epok, które istnieją obecnie jako świadectwo przeszłości, była jednym z podstawowych elementów teorii ewolucji kul-

turowej. Obecność przeżytków w danej kulturze miała być dowodem, iż przeszła ona przez wcześniejsze stadia rozwoju.

Rowbotham przyjął za Spencerem, że muzyka powstała z nadmiaru energii nerwowej i ekspresyjnej mowy oraz utrzymywał, iż przejście od mowy do muzyki dokonało się na gruncie opowiadania, co zachęciło ludzi do podporządkowania głosu jednemu dźwiękowi:

„Na początku ludzie zadowalali się jednym dźwiękiem[...]. Dużo czasu musiało upłynąć, zanim dźwięk sam w sobie mógł zostać uznany za przedmiot uświadomionego użytkowania. Najpierwszy dźwięk muzyczny, który można było usłyszeć na świecie, był to dźwięk G, w embrionie którego zamknięta była cała sztuka muzyczna przez długi czas. Żywą ilustracją tego prymitywnego okresu dziejów muzyki są ci ludzie, którzy znajdują się na najniższym etapie rozwoju ludzkiego, tj. mieszkańcy Tierra del Fuego itp.” (cyt. za: Allen 1962, s. 111).

Cytowana przez niego pieśń mieszkańców Fuego, w której osiągają oni „więcej niż jeden dźwięk” egzemplifikuje „wychodzenie z jednodźwiękowej epoki w muzyce”. Samoańczycy byli przykładem dwudźwiękowego etapu w historii muzyki, której ewolucja dokonywała się stopniowo, przechodząc kolejno etapy trzy-, cztero- i pięciodźwiękowych melodii. Dla każdego okresu autor podał odpowiednie przykłady muzyczne.

Osobny nurt w europejskiej historiografii muzycznej XVIII i XIX stulecia reprezentowała nauka niemiecka, na gruncie której doszło do oddzielenia w II połowie XIX w. europejskiej i nieeuropejskiej historii muzyki. Podstawy niemieckiej historiografii muzycznej stworzył Nikolaus Forkel (1749–1818), który historię muzyki interpretował w kategoriach stałego postępu, rozwoju i doskonalenia. Proces ten porównywał do źródła, z którego biorą początek liczne strumyki, wpływające do coraz większych zbiorników, tworząc w końcu ocean. W odróżnieniu od wielu współczesnych mu historyków francuskich i angielskich o muzyce nieeuropejskiej badacz ten wypowiadał się bardzo negatywnie i uważał, że reprezentuje ona wczesne stadium rozwoju „świętej sztuki”, tzn. muzyki europejskiej (Forkel 1788–1801). W 1861 r. uczony tej miary co August Wilhelm Ambros (1816–1876) w pierwszym tomie swej *Geschichte der Musik* (1862) powtarzał za Krausem, że muzyka Babilonu „była z całą pewnością lubieżna i hałaśliwa”, a muzyka fenicka służyła głównie do zagłuszania „krzyków ofiar umierających w ramionach Molocha”. Sam Krause zaś w 1827 r. napisał:

„W starożytności, która była dzieciństwem muzyki znano tylko jedną, nieozdobioną melodię. Podobnie było w muzyce takich ludów, jak Hindusi, Chińczycy, Persowie i Arabowie, którzy nawet nie wyszli poza epokę dzieciństwa” (Krause 1827).

Geschichte der Musik Ambrosa była bodaj ostatnią w historiografii niemieckiej próbą stworzenia powszechnej historii muzyki, ogarniającej kulturę muzyczną całego świata. W okresie późniejszym muzyka pozaeuropejska została wydzielona jako osobna dziedzina badań, która nie była przedmiotem zainteresowania historyków. Hugo Riemann w wydawanej w latach 1904–1913 *Handbuch der Musikgeschichte* historię muzyki rozpoczyna od muzyki starożytnej Grecji sugerując, że inne tematy (muzyka pozaeuropejska) powinny być przedmiotem muzykologii porównawczej. W *Das Handbuch der Musikgeschichte* Guido Adlera (1930) znajduje się wprowadzenie rozdział o muzyce Wschodu, lecz stanowi jej część wydzieloną, napisaną przez wybitnego etnomuzykologa tego okresu Roberta Lacha. Również Hugo Leichtentritt w *Music, history and ideas* (1947) zrezygnował z omawiania muzyki pozaeuropejskiej i swą historię rozpoczyna od starożytnej Grecji.

Ograniczenie zainteresowań niemieckiej historiografii do Europy nie oznaczało oczywiście, że uczeni tego kręgu w ogóle nie zajmowali się kulturami pozaeuropejskimi. Badania nad muzyką niezachodnią w nauce niemieckiej rozpoczęły się już w czterdziestych latach XIX w., choć ich dynamika była nieporównywalna z tym wszystkim, co działo się w tym samym czasie w Anglii i we Francji. Odmienny był też charakter tych prac, koncentrujących się głównie na źródłach teoretycznych, podczas gdy Anglicy i Francuzi prowadzili, jak wiadomo, szeroko zakrojone studia terenowe. Najstarszą niemiecką pracą etnomuzykologiczną jest opublikowana w 1842 r. R.G. Kiesewettera *Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt*. Dwa lata później, w 1844 r., ukazał się artykuł J.G.L. Kosegartena *Die moslemischen Schriftsteller über die Theorie der Musik* poświęcony, podobnie jak książka Kiesewettera, arabskiej teorii muzyki. Od początku lat pięćdziesiątych ukazywały się prace Carla Engela, założyciela muzeum instrumentów muzycznych (w tym także pozaeuropejskich) w Londynie i autora wydanej w 1864 r. pracy *The music of the most ancient nations: particularly of the Assyrians, Egyptians, and Hebrews*. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX w. powstawały też, nieliczne wprowadzenia i często przyczynkarskie, opracowania na temat muzyki żydowskiej, hinduskiej i japońskiej. W 1893 r.

powstała, wspomniana już w poprzednim rozdziale, *Primitive music* Richarda Wallaschka, którą można uznać za pierwszą *par excellence* pracę etnomuzykologiczną w literaturze niemieckiej (Wallaschek 1970).

Wyraźna w nauce niemieckiej tendencja do specjalizacji i niełączenia pozaeuropejskich kultur muzycznych z powszechną historią muzyki znalazła wyraz oraz teoretyczne uzasadnienie w pierwszej systematyce nauk muzykologicznych, która była dziełem Guido Adlera.

Adlerowska synteza

Pod koniec XIX w. osiągnięcia w dziedzinie badań muzykologicznych były już na tyle znaczące, że pozwoliły na dokonanie pierwszej systematyzacji dotychczasowej wiedzy oraz syntetyczne i dostatecznie ogólne zdefiniowanie teoretycznych i metodologicznych podstaw muzykologii jako dyscypliny akademickiej. Owa pierwsza, XIX-wieczna synteza była dziełem austriackiego uczonego Guido Adlera.

Guido Adler (1855–1941) studiował teorię muzyki i kompozycję u Brucknera oraz Dessofa w Konserwatorium Wiedeńskim, a także prawo na Uniwersytecie Wiedeńskim. W 1880 r. uzyskał doktorat na podstawie rozprawy na temat podstawowych historycznych kategorii w liturgicznej muzyce Zachodu do 1600 r. Dwa lata później habilitował się na podstawie pracy o historii harmonii. Od 1882 r. wykładał historię muzyki na Uniwersytecie Wiedeńskim, a w 1885 r. został profesorem historii muzyki na Uniwersytecie w Pradze. Trzy lata później powrócił na Uniwersytet Wiedeński jako profesor zwyczajny historii muzyki. Założył Instytut Historii Muzyki, który stał się modelem dla podobnych ośrodków muzykologicznych na innych uniwersytetach. Instytutem tym kierował aż do 1927 r., tj. do chwili przejścia na emeryturę.

W 1885 r. Adler napisał swój słynny artykuł *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, który ukazał się w założonym przez niego, pierwszym czasopiśmie muzykologicznym „Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft” (Kwartalnik Muzykologiczny). Rok ukazania się tej pracy powszechnie uważa się za początek rozwoju nowoczesnej muzykologii. Artykuł Adlera rozpoczyna się krótkim nakreśleniem historii rozwoju niektórych aspektów nauki o muzyce, której punktem centralnym jest, wg autora, analiza dzieła muzycznego. Za główny przedmiot badania

muzykologii Adler uważa europejską muzykę artystyczną, pojętą jako wytwór geniuszu kompozytora. Ściślej rzecz biorąc, przedmiotem badania muzykologicznego powinno być dzieło muzyczne opisywane w kategoriach systemu notacyjnego, struktury (formy) oraz „nastrojowo-substancjalno-estetycznej zawartości”. Ostatecznym celem badania jest historyczne datowanie dzieła na drodze określenia jego gatunku. Datowanie, które Adler uważa za jeden z najważniejszych etapów analizy, umożliwia usytuowanie dzieła muzycznego w procesie historycznego rozwoju sztuki i ma prowadzić do rekonstrukcji rządzących nią praw.

„Głównym punktem całej pracy muzyczno-historycznej jest badanie praw sztuki w różnych okresach. [...] Badanie tych praw, ich organicznego połączenia i rozwoju wymaga od historyka zastosowania tej samej metodologii, którą posługuje się badacz przyrody [...]. Jest nią metoda indukcyjna [...]. Najważniejszym zadaniem nauk o sztuce jest wykazanie i śledzenie zasad stopniowego rozwoju dzieł sztuki, zanikania systemów dźwiękowych wraz z zanikającymi kulturami, narastania organicznego wzrostu i zanikania elementów, które pozostając poza procesem postępu, stają się zbędne” (Adler 1885).

Pod względem metodologicznym koncepcja Adlera reprezentuje klasyczne ujęcie pozytywistyczne i ewolucjonistyczne; metaforyczny język Adlera jest bogaty w obrazy organicznego rozwoju i schyłku. Porównywał on datowanie dzieła muzycznego do określania wieku geologicznych warstw skalnych i postulował rekonstrukcję procesu rozwoju muzyki zgodnie z koncepcją ewolucji gatunków biologicznych. Przejęta z geologii wizja dziejów ziemi na podstawie ułożonych w odpowiedni sposób warstw skalnych tworzących ciąg chronologiczny i ewolucyjny stała się dla Adlera modelem dla koncepcji historii muzyki i metod jej badania. Odpowiednikiem struktury warstwy skalnej jest struktura dzieła muzycznego, poprzez którą przejawiają się jego cechy gatunkowe. Tym aspektem muzyki zajmuje się muzykologia, którą Adler nazwał systematyczną. Odpowiednikiem struktury warstw skalnych zmieniającej się w czasie i tworzącej ewolucyjny ciąg jest ewolucja gatunków muzycznych, oparta na zmienności praw konstrukcji dzieła muzycznego. Tym aspektem muzyki zajmuje się muzykologia, którą Adler nazwał historyczną.

W Adlerowskim schemacie nauk muzykologicznych znalazła miejsce również etnomuzykologia, umieszczona w dziale systematycznym i nazwana przez autora muzykologią porównawczą (*vergleichende Musikwissenschaft*):

„Nową i bardzo obiecującą dziedziną badań w systematycznym dziale jest „muzykologia”⁸, tj. muzykologia porównawcza. Jej zadaniem jest porównywanie dźwiękowych wytworów, a zwłaszcza pieśni ludowych różnych ludów, krajów i teorytoriów. Celem tych etnograficznych badań jest grupowanie i porządkowanie dźwiękowych wytworów według zróżnicowania ich cech” (Adler 1885).

Vergleichende Musikwissenschaft różniła się od muzykologii historycznej przede wszystkim przedmiotem (muzyka kultur pozaeuropejskich i ludowych) oraz celem badania, którym było, na wzór etnologii, odtwarzanie dziejów ludzkości w najszerszej perspektywie kulturowej. Nie istniała natomiast między Adlerowską muzykologią (*Musikwissenschaft*) a muzykologią porównawczą zasadnicza różnica w metodzie badania, co mogłaby sugerować odmiennność nazw obu dyscyplin. Obie posługiwały się tzw. metodą porównawczą, która najogólniej rzecz biorąc polega na badaniu podobieństw i różnic między danymi zjawiskami, co wiąże się z konstruowaniem ich typologii i klasyfikacji. Na szeroką skalę metoda porównawcza była stosowana w II połowie XIX w. w ewolucjonistycznie zorientowanej etnologii, w której była instrumentem klasyfikacji i typologii kultur wedle kryterium stopnia ich złożoności. Wyodrębnione za pomocą metody porównawczej kultury „niższe” i „wyższe” były porządkowane w sekwencji ewolucyjną, zgodnie z zasadą postępu. Metoda porównawcza w muzykologii polegała na porównywaniu ze sobą różnych elementów utworów muzycznych (np. harmonika, forma, rytmika i in.) oraz definiowaniu ich cech typologicznych (gatunkowych). Wyniki postępowania porównawczego służyły następnie jako podstawa interpretacji dziejów muzyki zachodniej w kategoriach procesu ewolucyjnego według kryterium postępu, tj. stopnia komplikacji środków techniki kompozytorskiej. W ten sposób odtwarzano nie tylko ewolucję stylów i gatunków muzycznych, lecz także poszczególnych elementów muzyki, np. harmoniki, kontrapunktu i in. W muzykologii porównawczej natomiast porównywano między sobą elementy muzyki pochodzącej z różnych kultur (np. skale muzyczne, instrumenty), a przedmiotem interpretacji była historia ludzkiej kultury jako całości, widzianej w ujęciu ewolucjonistów jako następowanie po sobie coraz „wyższych” (tj. coraz bardziej zróżnicowanych i skomplikowanych) gatunków kultury.

⁸ Adler użył słowa „*musikologie*”, odróżniając tym samym tę dyscyplinę od muzykologii „właściwej” określanej terminem „*Musikwissenschaft*”.

Niektórzy etnomuzykolodzy sądzą, że niezwykle skądinąd ważna dla muzykologii jako całości koncepcja teoretyczna Adlera stanowiła bardzo poważną przeszkodę na drodze do prawidłowego rozwoju etnomuzykologii.

„Gdyby nauka niemiecka – pisał John Blacking – i niemieckie koncepcje muzykologii jako dyscypliny akademickiej nie dominowały w Europie lub gdyby Clément⁹ sformułował system porównywalny do Adlerowskiego, to muzykologia mogłaby pójść w znacznie bardziej interesującym kierunku” (Blacking 1987, s. 9).

Być może opinia Blackinga jest nieco przesadzona. Pozostaje jednak faktem, że Adlerowska synteza XIX-wiecznego paradygmatu nauki o muzyce zorientowanej europocentrycznie i ewolucjonistycznie oddalała na pewien czas wykrystalizowanie się metodologicznej odrębności etnomuzykologii, nie wróżąc szybkiego naprawienia wielu błędnych teorii i koncepcji. Należy jednak pamiętać, że komparatystyka muzykologiczna w ujęciu Adlera była koncepcją na miarę możliwości epoki i bez wątpienia stanowiła obiecującą alternatywę wobec królującej dotychczas historii. Jej zaletą i niewątpliwym osiągnięciem było to, że dotychczasowe studia nad muzyką obcych kultur podniosła do rangi nauki, zamykając tym samym przednaukowy okres rozwoju etnomuzykologii.

Literatura cytowana

Aalst Van J. A.

1884 *Chinese music*. Special Series Number, London: Imperial Maritime Customs.

Adler G.

1885 *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 1, s. 5–20.

1930 *Das Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main: Hesse.

Allen W. D.

1962 *Philosophies of music history: a study of general histories of music, 1600–1960*. New York: Dover Publications.

⁹ Por. rozdział poprzedni.

Ambros A. W.

1862 *Geschichte der Musik*. Vol. 1. Breslau: F. E. C. Leuckart.

Amiot J.-M.

1779 De la musique des Chinois: Tant anciens que modernes. W: *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages etc. des Chinois, par les Missionnaires de Pekin*. Vol. 6. Paris: Nyon.

Blacking J.

1987 *'A commonsense view of all music'*. Cambridge: Cambridge University Press.

Burney Ch.

1776–1789 *A general history of music from the earliest ages to the present period*. London: Author. 4 t.

Day Ch. R.

1891 *The music and musical instruments of Southern India and the Deccan*. London and New York: Novello.

Engel C.

1864 *The music of the most ancient nations: Particularly of the Assyrians, Egyptians, and Hebrews*. London: John Murray.

Fétis F. J.

1837–1844 *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Vol. 1. Paris: H. Fournier.

1869–1876 *Histoire générale de la musique: Depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*. Vol. 2. Paris: Firmin Didot Frères.

Forkel J. N.

1788–1801 *Allgemeine Geschichte der Musik*. Vol. 1. Leipzig: Schwickert.

Jones W.

1792 *On the musical modes of the Hindus*. Asiatick Researches 3, s. 55–87.

Kiesewetter R. G.

1842 *Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Kosegarten J. G. L.

1844 *Die moslemischen Schriftsteller über die Theorie der Musik*. Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes V. Bonn.

Krause K. Chr. Fr.

1827 *Darstellungen aus der Geschichte der Musik*. Göttingen: Dieterich.

La Borde J. B. de

1780 *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Vol. 1. Paris: Ph.-D. Pierres.

La Fage J. A. de

1884 *Histoire générale de la musique et de la danse*. Vol. 1. Paris: Au Comptoir des Imprimeurs Unis.

Leichtentritt H.

1947 *Music, history and ideas*. Cambridge.

Piggot F. T.

1893 *The music and musical instruments of Japan*. London: B. T. Batsford.

Riemann H.

1904–1913 *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Rousseau J. J.

1768 *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne.

Said E. W.

1991 *Orientalism*. Warszawa: PIW.

Solvyns F. B.

1808–1810 *Les Hindous*. Vol. 2. Paris: chez l'Auteur.

Spencer H.

1868 On the origin and function of music. W: *Essays*. Vol. 1. London: Williams and Norgate, s. 210–238.

Stafford W. C.

1830 *A history of music*. Edinburgh: Constable and Co.

Villoteau G.-A.

1826 *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observation faites sur la musique en ce pays*. Paris: C. L. F. Panckoucke.

Wallaschek R.

1970 *Primitive music*. New York: Da Capo.

Komparatystyka muzykologiczna w Europie

Uwagi wstępne

Wielką zasługą Guido Adlera było to, że uznał konieczność umieszczenia etnomuzykologii w swym modelu nauk muzykologicznych, choć problematyka tej nowej dziedziny nauki została przez niego zaledwie w sposób bardzo ogólny naszkicowana. Adlerowska muzykologia porównawcza nie miała jeszcze jasno wytyczonego celu, zakresu i metody, które nie mogły wykrystalizować się na gruncie dominującej w tym okresie historiografii muzycznej. Dla osiągnięcia metodologicznej „pełni” muzykologii porównawczej potrzebne były nowe źródła inspiracji. Nadeszły one ze strony jednej z najważniejszych dyscyplin XIX w. – psychologii, która przyczyniła się do uwypuklenia systematycznej orientacji etnomuzykologii wśród dyscyplin muzykologicznych.

W XIX w. psychologia, która dotychczas była częścią filozofii, stała się częścią nauk przyrodniczych i przeorientowała się w kierunku nauki doświadczalnej. Psychologia doświadczalna miała nie tylko stwierdzać fakty psychiczne, lecz także je wywoływać, a następnie poddawać ścisłym badaniom w warunkach laboratoryjnych. Z tego powodu za główne narzędzie psychologii uznano wówczas eksperyment. W Europie i w Ameryce powstawały w tym czasie liczne laboratoria psychologiczne. W 1879 r. Wilhelm Wundt, którego uważa się za twórcę psychologii eksperymentalnej, założył w Lipsku pierwszą specjalną uniwersytecką pracownię psychologiczną.

Z uwagi na możliwość prowadzenia dokładnych pomiarów za najważniejszy dział psychologii eksperymentalnej uważano psychologię widzenia i słyszenia. Podwaliny akustyki i psychofizjologii słyszenia

stworzył Hermann L.F. von Helmholtz (1821–1894), który w słynnej pracy *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* z 1863 r. zebrał dane o strukturze fizycznej dźwięku muzycznego i zinterpretował subiektywne cechy dźwięku z punktu widzenia fizjologii słyszenia, a także przedstawił pierwsze fizjologiczne teorie: konsonansu, barw formantowych, akustycznej budowy samogłosek oraz tonów kombinacyjnych.

Jednak najważniejszym rezultatem zwrotu ku eksperymentowaniu w psychologii był rozwój analizy ilościowej dotyczącej związku między zjawiskami psychicznymi i fizjologicznymi, a także między bodźcami zewnętrznymi a psychiczną reakcją, tj. między bodźcem a wrażeniem. Tym badaniom relacji między podniętą a wrażeniem Gustav Fechner nadał nazwę psychofizyki, która poszukiwała odpowiedników ilościowych dla wszystkich praktycznie zjawisk psychofizycznych. Fizjolog Ernst Heinrich Weber zauważył, że stosunek wrażenia i podnięty nie jest prosty: podnięta musi wzrastać proporcjonalnie do już działającej podnięty, jeżeli ma wywołać dostrzegalny przyrost wrażenia. Weber stwierdził też matematyczną zależność między podniętą a wrażeniem: jeśli podnięty wzrastają w postępie geometrycznym, to wrażenia w arytmetycznym. Jest to prawo znane pod dwoma nazwiskami jego twórców, tj. Webera-Fechnera. Bywało ono także formułowane inaczej: zmiana wrażeniowa zachodzi, gdy bodziec wznaga się lub słabnie w określonej proporcji, która jest stała dla danego zmysłu. Lub też: wrażenie zmienia się jak logarytm bodźca. Fechner uważał to równanie za wyraz najbardziej podstawowego stosunku między światem psychicznym i fizycznym. W pracy *Elemente der Psychophysik* z 1860 r. dał wyraz przekonaniu, że mierząc stosunek podnięty i wrażenia podaje w ścisłych liczbach stosunek świata fizycznego i psychicznego, że „rozwiązuje empirycznie odwieczne, metafizyczne zagadnienie stosunku ciała i duszy.” Prawo to stało się symbolem kwantytatywnej metody nowo powstałej psychofizyki i miało być także modelem wszelkiej przyszłej metody pomiaru ilościowego w psychologii i dziedzinach pokrewnych.

Od tej chwili szczegółowe badania empiryczne w różnych dziedzinach nauki zostały zdominowane przez perspektywę narzuconą przez psychofizjologię i psychofizykę. Głównym celem tych badań było zrozumienie „miejsca muzyki w strukturze ludzkiego umysłu”. Dla tak nakreślonego celu kultury pozaeuropejskie dostarczały bogatego i zróżnicowanego materiału porównawczego. Specjalny nacisk kładziono na sys-

temy organizacji wysokościowej (instrumenty muzyczne, stroje, skale) oraz melodykę, które wedle ówczesnych poglądów najlepiej odzwierciedlały właściwości umysłu ludzkiego.

Alexander John Ellis i początek etnomuzykologii europejskiej

Od czasów renesansu wśród teoretyków muzyki na Zachodzie panowało przekonanie, że na świecie istnieje tylko jeden, uzasadniony prawami naturalnymi system muzyczny: oparty na szeregu harmonicznym czysty system, który stanowi podstawę harmoniki funkcyjnej. Systemy i skale, na których opiera się muzyka pozaeuropejska, traktowano jako modyfikacje tego jedyne, naturalnego i wrodzonego człowiekowi systemu harmonicznego. Z tego zaś wynikało, że muzyka wywodząca się z tego systemu była jedyną „naturalną”, podczas gdy muzykę kultur odmiennych traktowano jako „odchylenie” od normy i zaprzeczenie prawa natury. Pierwszym, który podważył tę interpretację, był Alexander John Ellis (1815 – 1890), brytyjski fizyk, matematyk i fonetyk. W 1884 r. przedstawił artykuł pt. *Tonometrical observations on some existing non-harmonic scales*. Studium to, opublikowane w rozszerzonej wersji w 1885 r. pod tytułem *On the musical scales of various nations* miało przełomowe znaczenie dla badań nad kulturami pozaeuropejskimi, przynosząc jego autorowi sławę „ojca etnomuzykologii”.

Głównym celem Ellisa jako fizyka i matematyka było sformułowanie ściśle naukowej, matematycznej metody badania skal muzycznych. Twierdził nawet, że fizycy, którzy mają „jakieś pojęcie o muzyce” są bardziej przydatni do badań aniżeli „muzycy wyszkoleni wprawdzie w określonych systemach, lecz posiadający nikłą wiedzę fizyczną (Ellis 1885, s. 717). W swej wcześniejszej pracy pt. *The basis of music* z 1877 r. Ellis rozwinął, głównie na podstawie dzieła Helmholtza, którego był zwolennikiem i propagatorem, naukową teorię muzyki. W pracy tej, której podtytuł brzmiał: *An elementary account of the nature of musical notes and chord, the generation of scales and modulations, and the origin and effects of the usual tempered scales*, autor wyjaśnia odkrycia Helmholtza, pisząc:

„drgania kolejnych alikwotów są zawsze iloczynem tonu podstawowego i kolejnej liczby całkowitej: 1, 2, 3, 4, 5, 6 itd.¹ Od tego faktu, od zawsze i po wsze czasy uzależnione są wszystkie skale muzyczne oraz musi być i jest uzależniona cała muzyka” (Ellis 1877, s. 8).

Stwierdzenie Ellisa stanowiło wierne powtórzenie wniosków Helmholtza i nie odbiegało od panujących ówczesnie poglądów na sprawę „naturalności” muzyki europejskiej. Jakże różni się opinia wyrażona w *The basis of music* od wniosku, który Ellis zaprezentował osiem lat później, podważając niedawne osiągnięcia Helmholtza w artykule *On the musical scales of various nations*:

„Nie ma jedynej, ‘naturalnej’ skali muzycznej, opartej na prawach budowy dźwięku muzycznego tak pięknie opisanych przez Helmholtza. Skale muzyczne są bardzo różne, bardzo sztuczne i bardzo kapryśne” (Ellis 1885, s. 526).

Tak radykalna zmiana stanowiska Ellisa była spowodowana jego autentycznym zainteresowaniem samą muzyką w procesie jej naukowego badania. Aby zweryfikować prawdziwość swojej teorii ogłoszonej w *The basis of music*, Ellis podjął krótką współpracę z sześcioma muzykami z centralnej Jawy oraz z sześcioma muzykami z chińskiego dworu, którzy przybyli do Europy w 1884 r.

„Kilkakrotnie w ciągu dnia grali muzykę wokalną i instrumentalną w restauracji oraz w herbaciarni” (*ibid.*, s. 515).

Gdy Ellis zaczął pracować z muzykami, okazało się, że mieli oni trudności z wykonaniem szkockiej melodii i brytyjskiego hymnu narodowego. Dla Ellisa był to „przekonujący dowód, że chińskie interwały nie są takie same, jak nasze” (*ibid.*, s. 516). W podobny sposób Ellis badał muzyków japońskich w 1885 r. Po tych doświadczeniach 25 marca 1885 r. odważnie oświadczył, że teoria muzyki, którą przedstawił w 1877 r. wymaga radykalnej rewizji. Początkowo zatytułował swój artykuł *On the musical scales of all nations*, lecz potem zamienił „all” na „various”, który wydał mu się bardziej neutralny.

Metodologia Ellisa była wiarygodna i pod wieloma względami wy-

¹ Innymi słowy: drgania kolejnych alikwotów są zawsze kolejną wielokrotnością tonu podstawowego.

przedzała wszystko, co działo się w etnomuzykologii przez następne siedemdziesiąt lat. Przede wszystkim uczony ten zwrócił uwagę, że istotą analizy muzycznej jest słuchanie muzyki i że między teorią a praktyką istnieje zasadnicza różnica:

„Świadomie ograniczam swe wyjaśnienia, albowiem ważniejsze jest słuchanie skal, aniżeli jedynie mówienie o nich. [...] stroje dokonywane na ucho lub dźwięki skali wykonywanej przez muzyka rzadko lub nigdy nie dają dokładnie tych interwałów, o których mówi teoria. [...] nie jest rzeczą możliwą określenie realnej wysokości skali muzycznej bez usłyszenia jej w wykonaniu autochtonicznego muzyka; a nawet i w tym przypadku otrzymujemy jedynie tę specyficzną, wykonaną przez muzyka skalę, a nie teorię, na której jest ona zbudowana” (*ibid.*, s. 489–490).

W badaniu skal muzycznych kładł ogromny nacisk na obserwację wykonania muzycznego. Praca z doświadczonymi muzykami przekonała go, że różnice stroju jawajskich instrumentów muzycznych nie są przypadkowe i stanowią część starannie przemyślanych systemów dźwiękowych. Wyniki jego badań nad skalami pentatonicznymi obowiązywały w etnomuzykologii przez wiele dziesiątków lat i zostały zweryfikowane dopiero przez Mantle Hooda na początku lat pięćdziesiątych (Hood 1954).

„Na temat tych skal pentatonicznych panuje przekonanie, że narody, które je stosują, nie cenią półtonów. Jest to mniemanie całkowicie błędne [...]. W skalach tych pojawiają się interwały o wielkości trzy czwarte i pięć czwartych tonu, a nawet większe. Dlatego też rzeczywisty podział oktawy jest w skali pentatonicznej bardzo zróżnicowany” (Ellis 1885, s. 508).

„Uważa się, że jawajskie skale pelog składają się wyłącznie z całych tonów i małych tercji. Lecz nie znajduję w nich całych tonów w ogóle, małe tercje są rzadkie, natomiast często występują półtony” (*ibid.*, s. 514).

„Sądzę więc, że równomierny podział oktawy na pięć pentatonów o wielkości 240 centów stanowi prawdopodobnie niedościgniony ideał stroju salendro” (*ibid.*, s. 511).

John Alexander Ellis udowodnił zachodnim muzykologom, że istnieją systemy dźwiękowe i skale zbudowane na całkowicie odmiennych zasadach niż system europejski, a także, że skale te są akceptowane przez przyzwyczajone ucho jako normalne i logiczne. Wykazał więc, że nie istnieje jeden, uzasadniony prawami naturalnymi system dźwiękowy: systemów jest wiele, a źródłem ich różnorodności jest zróżnicowanie kultur muzycznych na świecie. Tym samym więc zakwestionował głęboko zako-

rzenia w zachodnich umysłach europocentryzm, a relatywizm kulturowy uznał za naczelny postulat badań etnomuzykologicznych.

Największym osiągnięciem Ellisa było jednak stworzenie wygodnej metody przedstawiania wyników pomiaru interwału. Zastosowana przez niego jednostka miary (cent) umożliwiała szybkie porównywanie między sobą skal „różnych narodów” zbudowanych z interwałów niejednakowej wielkości². Tym samym Ellis dał podstawę do pełnej realizacji Adlerowskiej idei *Vergleichende Musikwissenschaft*, która uzyskała swój pierwszy naukowy warsztat badawczy, stając się pełnoprawną i samodzielną dyscypliną nauki.

Koncepcje i metody szkoły niemieckiej

Uwagi wstępne

Na początku XX w. głównym ośrodkiem europejskiej muzykologii porównawczej był Berlin, gdzie działali muzykolog i psycholog Carl Stumpf (1848–1936) oraz jego asystent, psycholog muzyki Otto Abraham (1872–1926), a następnie uczeń i młodszy przyjaciel Stumpfa Erich Moritz von Hornbostel. Działalność tych trzech wybitnych uczonych dała podwaliny tzw. niemieckiej szkoły w etnomuzykologii, która w późniejszym okresie rozwijała się także w ośrodku wiedeńskim, w ramach stworzonego przez Guido Adlera Instytutu Muzykologii. Główną postacią berlińskiej muzykologii porównawczej był austriacki muzykolog Erich Moritz von Hornbostel, którego uważa się za pierwszego etnomuzykologa i twórcę etnomuzykologii w pełnym znaczeniu tego słowa.

² Wysokość dźwięku można określić podając liczbę drgań na sekundę, czyli częstotliwość drgań. Ponieważ częstotliwość jest wielkością obiektywną, nie można za jej pomocą mierzyć subiektywnego wrażenia wysokości dźwięku. W związku z tym dla pomiaru wielkości interwałów stworzono system podziału półtonu na 100 części, czyli oktawy na 1200 części. Jednostkę taką Ellis nazwał centem i po raz pierwszy zastosował do przedstawienia pozaeuropejskich skal muzycznych. Punktem wyjścia tego subiektywnego systemu miar wysokości dźwięku jest fakt, że subiektywnie równym krokiem wysokości odpowiadają obiektywne stosunki drgań tworzące postęp geometryczny (prawo Webera-Fechnera). Wynika stąd, że szeregowi subiektywnemu odpowiadają logarytmy szeregu obiektywnego. Subiektywna skala wysokości dźwięków pozostaje więc w stosunku logarytmicznym do obiektywnej skali częstotliwości.

Urodził się w 1877 r. w Wiedniu. W 1895 r. rozpoczął studia na uniwersytecie w Heidelbergu, a w 1900 doktoryzował się w dziedzinie chemii. Od 1901 r. pod kierunkiem Carla Stumpfa i Otto Abrahama pracował w Instytucie Psychologii na Uniwersytecie Berlińskim, a w 1906 r. został kierownikiem Phonogramm-Archiv w Berlinie, który prowadził do czasu wyjazdu do Stanów Zjednoczonych, tj. do 1933 r. Zmarł w Anglii w 1935 r..

W pierwszych latach swej działalności (1906) odbył ekspedycję do Ameryki Północnej, gdzie za pomocą fonografu Edisona nagrał Indian Pawnee. Później jednak, z uwagi na słabe zdrowie, zrezygnował z wyjazdów terenowych i pracował wyłącznie w archiwum. Hornbostel nie napisał żadnej książki, a jego dorobek obejmuje ok. 80 artykułów, w których podejmuje problematykę teoretyczną (teoria i metoda muzykologii porównawczej, zasady transkrypcji), jak też przedstawia wyniki wielu szczegółowych badań empirycznych, a zwłaszcza transkrypcje muzyki japońskiej, tureckiej, indyjskiej, tunezyjskiej, melanezyjskiej, indonezyjskiej, brazylijskiej, afrykańskiej, kirgiskiej, turkmeńskiej i wielu innych. Był także autorem licznych prac poświęconych analizie form muzyki pozaeuropejskiej, zajmował się jazzem. Erich Moritz von Hornbostel wychował wielu wybitnych uczniów: George'a Herzoga, Roberta Lachmanna, Waltera Wiorę, Hansa Hickmanna, Heinricha Husmanna, Mariusa Schneidera, Mieczysława Kolińskiego, Łucjana Kamińskiego, którzy odegrali wiodącą rolę w etnomuzykologii europejskiej i amerykańskiej pierwszej połowy XX w.

Archiwum fonograficzne jako laboratorium muzykologii porównawczej

Charakterystyczną cechą szkoły niemieckiej było powiązanie studiów nad muzyką ludów pozaeuropejskich z psychologią, a zwłaszcza z psychofizjologią i psychoakustyką. Empiryczną podstawę prowadzonych wówczas szczegółowych badań stanowiły materiały gromadzone w archiwum fonograficznym. Instytucja archiwum fonograficznego jako swego rodzaju laboratorium etnomuzykologa stanowiła jeden z najważniejszych elementów metodologicznego programu muzykologii porównawczej.

Etnocentryczna i ewolucjonistyczna koncepcja kultury i przemiany kulturowej pociągała za sobą przekonanie, że normy współczesnej kultury

europejskiej stanowią uniwersalny wzorzec, do którego dążą inne kultury. Sądzone jednak, że ten proces jednostronnego przejmowania treści kulturowych „wyżej” rozwiniętych cywilizacji przez grupy charakteryzujące się „prostymi” systemami kulturowymi musi prowadzić do degradacji i zaniku tych ostatnich. Stąd wynikała oczywista dla antropologów i etnomuzykologów konieczność pilnego zbierania śladów istnienia nielicznych „czystych” kultur. Zadaniem etnomuzykologii, a jednocześnie nakazem moralnym etnomuzykologa było gromadzenie, ratowanie tych pozostałości, które ulegają degradacji i zanikaniu w wyniku kontaktów z cywilizacją, a także rekonstrukcja i przywracanie do życia tych tradycji muzycznych, które uległy już całkowitej dezintegracji. Przy takim rozumieniu zadań etnomuzykologii szczególnego znaczenia nabierała idea archiwum fonograficznego jako jedyne, właściwego miejsca, w którym ginące dziedzictwo ludzkiej kultury muzycznej mogło być przechowane w nietkniętej postaci dla przyszłych pokoleń.

„Idea tworzenia archiwów – pisał Bruno Nettl w *Theory and method in ethnomusicology* – w celu przechowywania, przetwarzania, klasyfikowania i katalogowania nagrań etnomuzykologicznych odegrała zasadniczą rolę w etnomuzykologii, przyczyniając się do rozwoju w jej obrębie specjalnej gałęzi wiedzy i umiejętności. Z punktu widzenia znaczenia dla badań naukowych, archiwa pełnią w etnomuzykologii funkcję analogiczną do funkcji bibliotek w innych dziedzinach nauki” (1964, s. 17).

Nettl uważa, że archiwa fonograficzne nie tylko przyczyniły się do zgromadzenia ogromnej ilości materiału etnomuzycznego, lecz także wywarły wielki wpływ na kształtowanie się teorii dyscypliny. Intensywny na początku naszego stulecia rozwój etnomuzykologicznych archiwów fonograficznych był ściśle uzależniony od postępów w dziedzinie techniki fonograficznej.

„Etnomuzykologia nigdy nie stałaby się samodzielną dyscypliną nauki, gdyby nie wynaleziono gramofonu. Dopiero gramofon umożliwił obiektywny zapis muzyki obcych ludów...” (Kunst 1959, s. 12).

W 1890 r. J. Walter Fewkes dokonał pierwszego na świecie nagrania etnomuzykologicznego, utrwalając za pomocą fonografu Edisona pieśni Indian. Pierwsze europejskie nagrania etnomuzykologiczne pochodzą z lat 1896 (nagranie węgierskiej muzyki ludowej Béli Vikára) i 1897 (nagranie muzyki rosyjskiej dokonane przez Jewgeniję Linjewą). Archiwum stało się miejscem przechowywania, porządkowania i opracowywania zebranych nagrań.

W 1899 r. powstało Phonogramm-Archiv w Akademii Wiedeńskiej, w 1900 r. założono Musée Phonographique, które działało przy paryskim Towarzystwie Antropologicznym (Société d'Anthropologie). W 1902 r. Carl Stumpf i Otto Abraham nagrali syjamską orkiestrę dworską, która koncertowała w tym czasie w Berlinie. To historyczne nagranie dało początek założonemu w 1902 r. przy Instytucie Psychologii Uniwersytetu Berlińskiego Phonogramm-Archiv, którym początkowo kierował Carl Stumpf, a później, w latach 1905–1933, Erich Moritz von Hornbostel. W 1933 r. Phonogramm-Archiv przeniesiono do Wyższej Szkoły Muzycznej (Staatliche Hochschule für Musik), włączając do jego zbiorów także kolekcję znajdującą się w Muzeum Sztuki Ludowej (Museum für Völkerkunde). Archiwum berlińskie w krótkim czasie stało się jednym z przodujących, obok wiedeńskiego, ośrodków etnomuzykologicznych w Europie. Do wybuchu drugiej wojny światowej zgromadzono w nich wiele tysięcy melodii³ pochodzących głównie z Afryki, Azji i obu Ameryk (Kunst 1959, s. 17–18).

Również w innych krajach europejskich powstawały instytucje zajmujące się inicjowaniem, przechowywaniem i opracowywaniem nagrań terenowych. Jedną z najstarszych była powołana w 1901 r. na Uniwersytecie Moskiewskim, Komisja Muzyczno-Etnograficzna, która zajmowała się zbieraniem folkloru rosyjskiego, a także muzyki tradycyjnej innych narodów w rosyjskim imperium. Ekspedycje terenowe nagrywały muzykę w Rosji, na Ukrainie, w Armenii, wśród Mongołów, Jakutów i in.

Systematyczne nagrania folkloru muzycznego w Polsce rozpoczął z końcem lat dwudziestych Łucjan Kamieński, kierownik Zakładu Muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego, który wystąpił z inicjatywą utworzenia Centralnego Archiwum Fonograficznego. Archiwum to zostało powołane do życia w 1934 r. i do wybuchu drugiej wojny było jedną z najważniejszych instytucji etnomuzykologicznych w Polsce. W latach 1935–1939 Julian Pulikowski (1908–1944), muzykolog i ówczesny kierownik Działu Muzycznego Biblioteki Narodowej, zorganizował ogólnopolską akcję dokumentowania folkloru muzycznego, dzięki której w 1939 r. zasoby Centralnego Archiwum Fonograficznego, zorganizowanego na wzór archiwów w Wiedniu i Berlinie, osiągnęły liczbę 20 tys. nagrań, przecho-

³ W 1933 r. archiwum wiedeńskie posiadało 1500, a berlińskie co najmniej 10 tysięcy nagrań.

wywanych na pięciu tysiącach wałków. Kolekcja uległa całkowitemu zniszczeniu w czasie Powstania Warszawskiego (Dahlig 1993).

Po 1950 r. prace nad zbieraniem, nagrywaniem i dokumentowaniem muzyki tradycyjnej uległy znacznemu przyspieszeniu, przede wszystkim na skutek gwałtownego rozwoju techniki fonograficznej (magnetofony szpulowe, a nieco później kasetowe). Wkrótce do nagrań terenowych wprowadzono także techniki audiowizualne, które miały szczególne zastosowanie do badania tańca i obrzędu. Jednocześnie znacznie wzrosły wymagania dotyczące poziomu dokumentacji, a zwłaszcza stopnia jej szczegółowości i precyzji. Nagranie fonograficzne samej muzyki stało się tylko jednym i nie zawsze najważniejszym elementem dokumentacji badań prowadzonych w terenie. Nagrania są uzupełniane fotografią, filmem, obszernym, i często także nagrany, wywiadem z wykonawcami i słuchaczami. Bogactwo i różnorodność dokumentacji terenowej spowodowały powiększanie zbiorów istniejących już archiwów i powstawanie wielu nowych instytucji tego rodzaju.

Z drugiej jednak strony, odrzucenie w połowie lat sześćdziesiątych ewolucjonistycznej koncepcji kultury i przemiany kulturowej spowodowało przesunięcie punktu ciężkości zainteresowań etnomuzykologicznych z muzyki jako zjawiska autonomicznego, pojmowanego w kategoriach „reliktu” ginących, „prymitywnych” cywilizacji na relatywistycznie i holistycznie rozumianą kulturę muzyczną. W ślad za tym podjęto dyskusję nad takimi pojęciami, jak „czystość”, „autentyzm” i „archaiczność” dziedzictwa kulturowego. Badacze zdali sobie sprawę, że są to pojęcia nieuchwytnie, subiektywne i arbitralne, prowadzące do uproszczenia i stereotypizacji rzeczywistości empirycznej. Zmiana koncepcji celu w etnomuzykologii podcięła więc korzenie idei archiwum fonograficznego jako miejsca przechowywania tradycji, a w konsekwencji przyczyniła się do zakwestionowania przydatności przechowywanego w nim materiału dla współczesnych badań.

Problematyka badań empirycznych szkoły niemieckiej

Problematyka badań empirycznych w ośrodku berlińskim i wiedeńskim obejmowała trzy główne grupy zagadnień: 1) pomiar wysokości dźwięku (interwałów, skal, systemów dźwiękowych), 2) transkrypcja, 3) systematyka instrumentów muzycznych.

Pomiar interwałów uważano w muzykologii porównawczej za najważniejsze narzędzie badań empirycznych. Pomiarami objęte były zarówno instrumenty muzyczne, jak też nagrania muzyki instrumentalnej i wokalne. Ich celem było wykrycie zasady organizacji materiału wysokościowego w różnych kulturach. Możliwość ścisłej matematycznie i obiektywnej metody przedstawiania organizacji wysokościowej w muzyce różnych kultur stanowiła bowiem punkt wyjścia do ich naukowej klasyfikacji i typologii. Umiejętność mierzenia interwałów oraz konwersji stosunków liczbowych na system centowy Ellisa, owo „jajko Kolumba” etnomuzykologii (Kunst 1959, s. 4), traktowano więc jako podstawę techniki badawczej etnomuzykologa.

Do prowadzenia pomiarów potrzebne były odpowiednie przyrządy, które gwarantowały, w przeciwieństwie do zawodnego słuchu badacza, obiektywizm i ścisłość uzyskanych wyników. Arsenal przyrządów pozostających do dyspozycji etnomuzykologów był niemały, a ich wspólną cechą, niezależnie od konkretnego rozwiązania technicznego, było to, że dawały możliwość porównania mierzonej wysokości dźwięku z wysokością wzorcową. Kunst wymienia następujące: tzw. „oko elektryczne” umożliwiające precyzyjne określenie wysokości dźwięku; kamertony z przyczepianymi ciężarkami, które regulowały częstość dźwięku, dostosowując ją do mierzonej wysokości; tonometr Appuna, który był po prostu zestawem stroików różnej wysokości; zestaw piszczałek o różnych wysokościach lub piszczałka o wysokości zmienianej za pomocą specjalnego tłoczka (np. Tonvariator Sterna); piszczałki zaopatrzone w skalę wysokości, w których słup powietrza mógł być ściśle dostosowany do żądanej wysokości; generator Lehmana o zmiennej częstości dźwięku; Reisetonometer (tonometr terenowy) Hornbostla (mały instrument dęty ze swobodnie wibrującym stroikiem, zmienną długością słupa powietrza). Z bardziej skomplikowanych urządzeń i metod pomiaru wysokości dźwięku, stosowanych zwłaszcza w trzydziestych latach, należy wskazać: powiększanie i analizę rowków gramofonowych Scripture’a; oscyloskopową metodę Grützmachera i Lottermosera; stroboskopową metodę Younga i Loomisa; metodę fotograficzną Gurvina; tzw. „metodę sadzy” Marbego, która najogólniej rzecz biorąc polegała na odwzorowaniu fali dźwiękowej na okopconej powierzchni szklanej; metodę fonofotograficzną Metfessela; stroboconn Garbuzowa, który badacz ten stosował nie tylko do pomiaru wysokości dźwięku, lecz także do badania intonacji. Kunst wymienia także stare, wypróbowane urządzenie, jakim jest bardzo prakty-

czny, jego zdaniem, podczas pracy terenowej monochord, wyposażony dodatkowo w skalę pokazującą zróżnicowanie wysokości. Najprostszego narzędzia pomiarowego używał także Alexander John Ellis, który posługiwał się zestawem kamertonów (Kunst 1959, s. 10–11).

Transkrypcja nagranej muzyki egzotycznej przedstawiała dla etnomuzykologa osobne i znacznie trudniejsze zagadnienie aniżeli pomiar wysokości dźwięku. O ile bowiem pomiar był wyłącznie kwestią techniczną i obliczeniową (przeliczanie wyrażonych w stosunkach liczbowych wielkości interwałów na centy), transkrypcja niosła ze sobą poważne problemy metodologiczne, z których znaczna część nie została rozwiązana aż do chwili obecnej. Proces transkrypcji, czyli zapisywanie muzyki za pomocą notacji muzycznej, jest narażony na liczne niedokładności wynikające po części z nawyków słuchowych badacza, po części zaś z niedostosowania europejskiego pisma nutowego do zjawisk występujących w muzyce pozaeuropejskiej i ludowej, całkowicie odmiennych od muzyki zachodniej. Bogactwo zdarzeń dźwiękowych (mniej lub bardziej przypadkowe zmiany wysokości, różne rodzaje ozdobników, wibrat, wykrzyków, zróżnicowanie barw dźwięku, „irracjonalne” rytmy i wiele innych) powoduje, że transkrypcja prawie zawsze wiąże się z redukcją materiału muzycznego. Problem jednak w tym, jaka jest dopuszczalna i nieprzekraczalna granica dokonywanych, świadomie lub podświadomie, uproszczeń. Zagadnienie to sprowadza się do odpowiedzi na pytanie: co jest istotne w muzyce, którą zapisujemy, które zaś elementy można pominąć jako przypadkowe i drugorzędne? Osobną kwestią jest nieprzystosowanie europejskiego pisma nutowego do zapisu muzyki niezachodniej, przez co istniała konieczność tworzenia wielu dodatkowych oznaczeń, które niezwykle komplikowały wygląd zanotowanego tym sposobem tekstu muzycznego. Zasady transkrypcji opracowane przez Otto Abrahama i Ericha von Hornbostla w *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien* z 1909 r. (Abraham, Hornbostel 1994) były w okresie późniejszym wielokrotnie poprawiane i uzupełniane.

Typologia i klasyfikacja instrumentów muzycznych świata stanowiły dziedzinę szczególnego zainteresowania muzykologii porównawczej nie tylko w Niemczech i w Austrii, lecz także w innych ośrodkach muzykologicznych w Europie. Pierwsza naukowa systematyka instrumentów muzycznych powstała w 1880 r. Jej autor, Victor Mahillon, przedstawił w *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles* (Mahillon 1880) zasady klasyfikacji i opis instru-

mentów znajdujących się w muzeum, którego był kustoszem. System Mahillona rozwinęli Hornbostel i Sachs we wspólnej pracy *Systematik der Musikinstrumente* z 1914 r. Oprócz systemu Mahillona-Sachsa-Hornbostla powstawały również inne metody klasyfikacji instrumentów muzycznych, np. Georgesa Montandona (1919), André Schaefnera (1932), Tobiasa Norlinda (1932), a nieco później Claudie Marcel-Dubois (1941), Hansa Hickmanna (1949).

Główne kierunki interpretacji historycznej

Uwagi wstępne

Wyniki badań empirycznych nad skalami, systemami dźwiękowymi oraz instrumentami muzycznymi stanowiły podstawę do formułowania teorii dotyczących genezy muzyki i jej ewolucji w dziejach ludzkości. W rekonstrukcji dziejów muzyki, od jej prapoczątków poczynając, muzykologia porównawcza upatrywała swe główne zadanie:

„Dzięki systematycznym badaniom prowadzonym na wszystkich kontynentach i archipelagach zebrano tak wiele materiału, że uświadomiliśmy sobie gigantyczną ewolucję, jaka zaszła od embrionalnych początków prymitywnego śpiewania do wysoko rozwiniętych form orientalnej sztuki muzycznej. Na skutek tego muzykologia porównawcza przeobraziła się w gałąź historii muzyki, poświęconą muzyce prymitywnej i orientalnej. [...] Coraz bardziej zdawano sobie sprawę z tego, jak głęboko wszystko to dotyczy nas samych i naszej przeszłości. Pieśni Patagończyków, Pigmiejów i Buszmenów przybliżają nam śpiew naszych własnych prehistorycznych przodków. [...] Dział muzykologii traktujący o muzyce ludów pierwotnych i orientalnych stał się początkowym rozdziałem historii naszej własnej muzyki” (Sachs 1981, s. 27).

W pierwszej połowie XX w. w muzykologii porównawczej dominował, na wzór etnologii, nurt interpretacji historyczno-porównawczych, w którym można wyróżnić dwa główne kierunki: pierwszy stanowił kontynuację orientacji ewolucjonistycznej, unilinearnej, zainicjowanej w poprzednim okresie. Drugi natomiast wiązał się z rozwojem orientacji dyfuzjonistycznych, które dystansowały się od XIX-wiecznego schematycznego ewolucjonizmu. W obrębie orientacji dyfuzjonistycznych wyróżniamy dyfuzjonizm europejski oraz amerykański; oba odegrały bardzo ważną rolę w etnomuzykologii.

Kontynuacja ewolucjonizmu w etnomuzykologii

Problem genezy muzyki

Pochodzenie sztuki, a w tym i muzyki od zawsze intrygowało ludzi. Przez wiele tysiącleci człowiek zadowalał się rozwiązaniem proponowanym przez mity, później zaś odpowiedzi na pytanie: „skąd się wzięła muzyka?” starała się udzielić filozofia. Pod koniec XIX i na początku XX w. ewolucjonistyczny model naukowego wyjaśniania dziejów ludzkości szczególnie sprzyjał refleksji na ten temat.

Siegfried Nadel wyróżnił w 1930 r. trzy grupy teorii wyjaśniających genezę muzyki: biologiczną, psychologiczną i socjologiczną (Nadel 1971). U podstaw teorii biologicznych leżało założenie o jedności praw rządzących światem przyrody i ludzkiej kultury. Początki muzyki interpretowano więc na zasadzie analogii zachowań ludzkich do zachowania się zwierząt. Jedną z najstarszych koncepcji tego typu jest hipoteza Darwina, sformułowana w 1859 r. w *On the origin of species by means of natural selection* (Darwin 1960), wedle której muzyka powstała jako rodzaj ekspresji uwarunkowanej doborem płciowym. Szeroko dyskutowana była również koncepcja wiążąca początki muzyki z imitacją różnych głosów przyrody, zwłaszcza ptaków. Muzyka, podobnie jak śpiew ptaków, miała być w swych prapoczątkach sposobem „wabienia” partnerki, a człowiek miał stawać się artystą pod wpływem podniecenia seksualnego. W sprawie analogii między śpiewem ptaków a muzyką człowieka wypowiadało się wielu wybitnych badaczy tego czasu, np. Erich Moritz von Hornbostel w artykule *Musikpsychologische Bemerkungen über Vogelgesang* (1905), F. Schuyler Matthews w *Field book of wild birds and their music* (1904), Robert Lach w artykule *Eine Studie über Vogelgesang* (1920) i inni.

Teorie, które ogólnie Nadel nazywa psychologicznymi, wiązały muzykę z procesem komunikacji, a jej początki z ekspresyjną mową, determinowaną emocjami pierwotnego człowieka. Koncepcję tego rodzaju, poprzedzoną wcześniejszą pracą wspomnianego w poprzednim rozdziale Herberta Spencera, reprezentował Wilhelm Schmidt (*Ueber Musik und Gesänge der Karesau Papuas*, 1910 r.), a także Carl Stumpf (*Die Anfänge der Musik*, 1911). Sądziли oni, że pod wpływem emocji następuje zróżnicowanie wysokości dźwięków mowy, co staje się punktem wyjścia dla późniejszego wykrystalizowania się interwałów muzycznych i śpiewu. Marius Schneider uważał, że muzyka bierze swój początek ze starożyt-

nych języków tonicznych (np. *La relation entre la mélodie et le langage dans la musique chinoise*, 1950), Robert Lach natomiast twierdził, że źródłem muzyki jest intonacja mowy (*Das Problem des Sprachmelos*, 1922). Na temat prapoczątków muzyki człowieka wypowiadał się Curt Sachs (*Anfänge der Musik*, 1926), który muzykę wokalną wywodzi od nawoływania na odległość, instrumentalną zaś od obrzędu.

Teorie socjologiczne wreszcie próbowały wyjaśnić genezę muzyki jako pochodnej różnych społecznych czynności człowieka. Do najbardziej znanych w tej grupie należy koncepcja wiążąca genezę muzyki z rytmicznymi ruchami wykonywanymi przez człowieka podczas pracy, którą sformułował Carl Bücher w pracy *Arbeit und Rhythmus* z 1896 r. (Bücher 1909). Twierdził on mianowicie, że w czasie pracy zespołowej spontanicznie powstają urytmizowane sekwencje dźwięków, które ułatwiają wykonanie pewnych zadań; rozwijają się one następnie w charakterystyczne zawołania, które stopniowo przekształcają się w interwały i motywy, a potem w pieśni pracy. Pieśni pracy, jak utrzymuje Bücher, należą do najpierwotniejszych muzycznych wytworów człowieka.

Niejako ubocznym z punktu widzenia etnomuzykologii, lecz istotnym dla kompletności schematu ewolucyjnego muzyki, produktem rozważań była dyskusja nad zdolnością zwierząt, głównie małp, do jej wytwarzania. I tak np. badania J.A. Bierensa de Haana, które ogłosił w *Discrimination of musical tempi by a young chimpanzee* (1951) wykazały, że „szympansy rozróżniają nawet tak zbliżone do siebie tempa, jak Andante i Adagio”. Zaś H. Munro Fox w *The personality of animals* z 1947 r. pisze:

„Najpierw para, a potem inne małpy krążyły wokół drzewa, maszerując w sposób uporządkowany. Później biegały, przytupywały jedną nogą, a drugą stawiały lekko, wybijając w ten sposób rytm. Czasami ruszały głowami w górę i w dół w takt przytupywania”.

Na temat muzyki zwierząt wypowiadał się też George Herzog (1941).

Odrzucenie schematycznego ewolucjonizmu spowodowało przesunięcie problemu genezy muzyki na dalszy plan zainteresowań naukowych. Obecnie jednak, w dobie dynamicznie rozwijającej się muzykologii poznawczej i psychologii muzyki pytanie o powstanie muzyki znów zdaje się inspirować wyobraźnię badaczy.

Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli muzykologii porównawczej był niemiecki uczoney Curt Sachs (1881–1959), którego ewolucjonistyczna koncepcja historii muzyki wywarła znaczący wpływ na rozwój etnomuzykologii. Na Uniwersytecie Berlińskim studiował historię sztuki, a także historię muzyki u Fleischera, Kretzschmara i Wolfa. W 1904 r., otrzymał doktorat za dysertację na temat rzeźby Verrocchia we włoskim renesansie, a następnie rozpoczął pracę w Kunstgewerbe Museum w Berlinie. W tym okresie opublikował sporo prac, głównie na temat instrumentów muzycznych. Do najważniejszych należą *Reallexikon der Musikinstrumente* (1913) oraz wspomniana już poprzednio *Systematik der Musikinstrumente*, napisana wraz z Hornbostlem w 1914 r. W 1919 r. Sachs objął stanowisko dyrektora Staatliche Instrumentensammlung, gdzie dokonał całkowitej reorganizacji istniejących zbiorów instrumentów. Jednocześnie był docentem na Uniwersytecie Berlińskim, na którym w 1921 r. otrzymał stanowisko wykładowcy, a w 1928 r. – profesora. W tych latach opublikował m.in. *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (1920), *Musik des Altertums* (1924), *Geist und Werden der Musikinstrumente* (1929).

Pogarszająca się atmosfera polityczna w Niemczech zmusiła Sachsa do opuszczenia kraju, w którym z uwagi na swe żydowskie pochodzenie pozbawiony został w 1933 r. wszystkich stanowisk akademickich. Po wyjeździe spędził kilka lat w Paryżu, a w 1937 r. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych i osiedlił się w Nowym Jorku. W ciągu dwudziestu lat spędzonych w Ameryce Sachs opublikował wiele prac w języku angielskim. Do najważniejszych należą: *The history of musical instruments* (1940), *The rise of music in the ancient world. East and West* (1943), *Rhythm and tempo* (1952), *The wellsprings of music* (1961).

Ewolucję muzyki pojmował Sachs jako rezultat

„odwiecznego dualizmu dwóch różnych, a nawet przeciwnych stylów śpiewania. Jeden z nich, wywodzący się z kantylacji, miał charakter logogeniczny lub inaczej mówiąc – był zrodzony przez słowo. Drugi styl, wywodzący się z wybuchów emocji i impulsów ruchowych, nazwalismy patogenicznym. Najstarsze melodie należące do tego stylu miały przebieg opadający. [...] Melodie opadające są wyrazem najwyższego napięcia emocjonalnego i w minimalnym stopniu wykazują charakter muzyczny” (Sachs 1981, s. 28–50).

Trzeci styl, wyższy od dwóch pozostałych, zwany przez Sachsa melo-

genicznym, powstał „przez połączenie i mieszanie się tych dwóch podstawowych stylów” (*ibid.*)

Rozwój muzyki rozumie Sachs jako dążenie do osiągnięcia coraz większej doskonałości stylu melogenicznego. Proces ten ma charakter ewolucyjny i stanowi sekwencję, której hipotetycznym punktem początkowym są melodie jednodźwiękowe. Rozwijają się one następnie w dwu-, trzy- i czterodźwiękowe, zgodnie ze schematem znanym już z omawianej w poprzednim rozdziale pracy Rowbothama:

„Czyste melodie jednodźwiękowe jako struktury odrębne, są stosunkowo rzadkie. [...] Przykłady tego stylu można odnaleźć na wyspie Celebes i na zachodnich Karolinach. [...] Nie można jednak jeszcze odpowiedzieć na pytanie, czy pierwotne melodie jednodźwiękowe istniały kiedykolwiek w czystej postaci [...]. Najstarsze melodie, których istnienie jest pewne, składają się z dwóch dźwięków. [...] Spotykamy je u Weddów, pigmejskiego prymitywnego ludu myśliwskiego żyjącego w głębi Cejlonu. [...] W śpiewie Botokudów we wschodniej Brazylii powtarza się bezustannie ograniczona liczba dźwięków. Podobnie w muzyce pigmejskiego szczepu Dem, zamieszkującego wnętrza Nowej Gwinei. Tu melodie polegają na uporczywym powtarzaniu dwóch dźwięków odległych o kwartę. [...] W pierwszej fazie rozwojowej liczba dźwięków zwiększyła się z dwóch do trzech. Wzrost ten nie stworzył od razu melodii trzydźwiękowych. Przez długi czas, nawet po zaakceptowaniu trzeciego dźwięku, wyobraźnia muzyczna trzymała się kurczowo melodii dwudźwiękowych, pierwotne jądro melodyczne pozostawało nienaruszone i łatwo dostrzegalne. [...] Melodie czterodźwiękowe nie dadzą się całkowicie sklasyfikować. [...] Jakkolwiek melodie takie (np. Indian Hopi) osiągają imponujący zakres i siłę wyrazu, brak im jednak wewnętrznej organizacji. Śpiewak skacze z dźwięku na dźwięk, nie podporządkowując tych dźwięków jednostkom wyższego rzędu. Nie jest w stanie przejść od dodawania⁴ do integracji” (*ibid.*)

Innym przykładem interpretacji ewolucjonistycznej może być praca Percivala R. Kirby'ego (1953) *The musical instruments of the native races of South Africa*, w której autor przedstawił sekwencję rozwojową łuku muzycznego u Buszmenów. Arbitralnie przymuje założenie, że łuk myśliwski stanowił początkowe stadium wielu instrumentów strunowych. Pierwszym stadium procesu przekształcania się łuku myśliwskiego w łuk muzyczny jest, według autora, brzęczenie cięciwy przy wypuszczeniu strzały. Stadium drugie następuje wtedy, gdy myśliwy przypadkowo szarpnie cięciwę łuku strzałą i stwierdza tym sposobem możliwość wyt-

⁴ Chodzi tu o addycyjną zasadę kształtowania materiału melodycznego, tzn. sekwencyjne zestawianie niepowiązanych ze sobą motywów.

warzania dźwięku. W kolejnym, trzecim stadium na ziemi umieszcza się kilka łuków, na których „gra” jedna osoba. Dalsza ewolucja ma polegać na tym, że wykonawca uczy się właściwości własnego ciała jako pudła rezonansowego, co podsuwa mu myśl dodania do łuku zewnętrznych rezonatorów itd. (Kirby 1953, s. 193–195).

Zasadniczą, choć bynajmniej nie jedyną słabością koncepcji ewolucjonistycznej było to, iż opierała się na arbitralnie przyjmowanych kryteriach wyższości i niższości, a tym samym wieku kultury i jej wytworów. I tak np. jeśli ktoś znajduje bęben uderzany w jednej kulturze, a pocierany w drugiej, to według ewolucjonistów kultura pierwszego ludu jest starsza (= prymitywniejsza) od kultury ludu drugiego⁵. Podobnie kultura ludu, który posługuje się prostym łukiem muzycznym **musi** być starsza (= prymitywniejsza) od kultury ludu używającego instrumentów kilkustrunowych. Albo też: melodie dwu- lub trzydźwiękowe reprezentują kulturę starszą aniżeli melodie siedmiodźwiękowe itp. Kultury „najstarsze”, wyodrębnione na podstawie jednego, wyrwanego z kontekstu elementu, były utożsamiane z najniższym, tj. najbardziej pierwotnym stadium ewolucji. Schematy ewolucyjne nie uwzględniały takich zjawisk, jak skomplikowane struktury społeczne (np. systemy pokrewieństwa) lub wierzeniowe (np. kosmologie), które mogą wiązać się z prostotą innych aspektów kultury (np. z prymitywną technologią produkcji). Ewolucjonistyczna perspektywa interpretacji historycznej doprowadziła w etnomuzykologii do licznych paradoksów i nierozwiązywalnych problemów. Jak można np. wyjaśnić fakt, że zbieracko-łowieckie, a zatem „prymitywne” plemiona Buszmenów Kung i Pigmejów Babinga praktykują polifonię, czyli skomplikowaną technikę muzyczną?

Dyfuzjonizm europejski: teoria kręgów kulturowych

Przezwyciężanie ewolucjonizmu dokonywało się w muzykologii porównawczej pod wpływem rozwijających się na przełomie XIX i XX w. teorii dyfuzjonistycznych w etnologii. Wedle tych koncepcji rozwój kultury dokonuje się poprzez dyfuzję, tj. przenikanie elementów jednej kultury do drugiej na skutek kontaktów zachodzących między grupami społecznymi. Proces ten pojmowano jako jednokierunkowy, tzn. prze-

⁵ Bębny pocierane uważane są za znacznie późniejsze (por. Sachs 1975, s. 33).

biegający od kultury bardziej rozwiniętej do kultury pozostającej na niższym szczeblu rozwoju. W ramach orientacji dyfuzjonistycznej powstało kilka szkół i teorii, z których dwie odegrały szczególnie ważną rolę w etnomuzykologii. Były to: 1) rozwinięta w tzw. szkole kulturowo-historycznej teoria kręgów kulturowych (*Kulturkreislehre*), na której wspierała się komparatystyka muzykologiczna w Europie oraz 2) teoria arealów kulturowych wywodząca się ze szkoły Franza Boasa, rozwijana głównie w etnomuzykologii amerykańskiej.

Głównym przedmiotem zainteresowań przedstawicieli szkoły kulturowo-historycznej była historia kultur świata oraz ich zróżnicowanie, które wyjaśniano za pomocą koncepcji kręgów kulturowych (*Kulturkreis*) sformułowanej przez etnologów Fritza Graebnera (1905) i Bernarda Ankermanna (1905), a następnie rozwiniętej i uściślonej przez Wilhelma Schmidta (1910). Krąg kulturowy oznacza geograficzny zasięg występowania jednego lub większej liczby elementów kulturowych, których podobieństwo miało wskazywać na ich wspólne pochodzenie. Te podobne pod względem formy elementy nie muszą występować na obszarze zamkniętym pod względem geograficznym. Nawet duża odległość między zasięgami danych elementów nie stanowiła dla przedstawicieli nauki o kręgach kulturowych żadnej przeszkody dla wnioskowania na temat historycznych związków łączących porównywane kultury. Istniała przy tym zasada, że im więcej znajdowano elementów podobnych, z tym większą pewnością wnioskowano o wspólnym pochodzeniu porównywanych, często bardzo od siebie oddalonych pod względem geograficznym, kultur. Dyfuzjoniści starali się także zrekonstruować geograficzne drogi wzajemnych kontaktów badanych kultur poprzez poszukiwanie współwystępujących w nich elementów. Dlatego też głównym przedmiotem badania było z jednej strony ustalanie miejsca pochodzenia badanego wytworu, z drugiej zaś – dróg jego wędrówki w przestrzeni. W celu określenia pokrewieństwa i kontaktów kultur w czasie i przestrzeni posługiwano się metodą geograficzną, która polegała na sporządzaniu map i atlasów ukazujących występowanie badanych elementów kulturowych.

Podstawę historycznej rekonstrukcji dziejów stanowiła koncepcja zasięgów (kręgów) nakładających się na siebie w czasie, które określano terminem warstw kulturowych (*Kulturschichte*). Te warstwy, tzn. zasięgi występowania określonych elementów kulturowych, interpretowano w kategoriach sekwencji chronologicznej, przyjmując określone założenia odnośnie do względnego wieku poszczególnych warstw. Analiza kolej-

nych warstw kulturowych doprowadziła przedstawicieli szkoły kulturowo-historycznej do zrekonstruowania tzw. kultur pierwotnych, które nazwano kulturami zasadniczymi. Według Schmidta kultury zasadnicze rozprzestrzeniały się w sposób przypominający kręgi powstające na wodzie po wrzuceniu do niej kamienia⁶. Kultury pierwotne (zasadnicze) stanowiły punkt wyjścia do rekonstrukcji dziejów kultury, poprzez badanie dalszych nawarstwień i kontaktów kulturowych. Teoria kręgów kulturowych wywarła znaczny wpływ na wczesną komparatystykę muzykologiczną. Badano głównie zasięgi instrumentów oraz skal muzycznych.

Instrumenty muzyczne reprezentowały bardzo wdzięczny materiał empiryczny dla dyfuzjonistycznej interpretacji dziejów kultury. Geograficzne rozprzestrzenienie instrumentów często więc stanowiło podstawę dociekań nawet dla tych badaczy, którzy nie byli muzykologami. Etnolog Leo Frobenius (1873–1934) analizował zasięgi form bębnow.

„Nasze badanie anatomii kultury można rozpocząć od form afrykańskich bębnow. Większość afrykańskich bębnow składa się z wydrążonego pnia, z jednej lub z dwóch stron pokrytego membraną. Nie wchodząc w szczegóły, stwierdzimy fakt, że na zachodnim wybrzeżu Afryki występuje taka sama jak w Indonezji metoda wiązania bębnow. Oprócz tych najpowszechniejszych form bębnowych pojawiają się inne, wykonane całkowicie z pnia ociosanego na okrągło lub prostokątnie; w tym drugim przypadku szeroka, zwykle klinowata, powierzchnia spoczywa na ziemi. Pnie są drażnione poprzez szczelinę znajdującą się zawsze na jego szerokim boku. Często szczelina rozszerza się ku końcom, tworząc okrągły otwór w bębnach z Konga i kąt w bębnach z Kamerunu. Do grupy tej należą słynne bębny sygnałowe Kameruńczyków. Bębny membranowe znajdujemy w całej Afryce z wyjątkiem jej najbardziej wysuniętej na południe części, ale drewniane bębny pojawiają się tylko w dorzeczu Konga oraz w Górnej i Dolnej Gwinei. Pokryte membraną bębny rozwinęły się z móździejy, co wskazuje na wschodnie Indie. Cywilizacja wybrzeży Morza Śródziemnego posiada podobne bębny wykonane z gliny, a zbliżone do nich znaleziono w Persji oraz w prehistorycznych grobowcach w Niemczech. Obecnie drewniane bębny należą do malajo-negryckich elementów w kulturze afrykańskiej. Występują w Melanezji i często w Polinezji. Musiały one powstać w tym samym miejscu co wysoki bambusowy dzban. Albowiem bębny te rozwinęły się z bambusa” (Frobenius 1898, s. 640–641).

Na podstawie cech bębnow Frobenius wyodrębnił cztery kręgi kulturowe w Afryce Zachodniej: 1) negrycki, dla którego charakterystyczny

⁶ Por. podrozdz. Teoria kwint przedętych.

jest kij pełniący funkcję instrumentu muzycznego, 2) malajo-negrycki, gdzie występuje lutnia bambusowa, tangola i bęben, drewniane kotły oraz marimba, 3) indo-negrycki, na obszarze którego występują skrzypce, gitara, bęben jamowy, metalowe kotły i tamburyn oraz 4) semito-negrycki cechujący się następującymi instrumentami: gubo, gora, bęben ze skórzaną membraną, bęben pucharowy oraz naczyniowy (Frobenius 1898, s. 650).

W podobny sposób, na podstawie cech instrumentów muzycznych, wyznaczył kręgi kulturowe w Afryce Georges Montandon (1919), który, zresztą podobnie jak wielu innych badaczy w tym czasie, był szczególnie zainteresowany związkami między Melanezją a Afryką Zachodnią. Wyznaczył dziesięć kręgów kulturowych na świecie i twierdził, że kultura rozpoczęła się w pobliżu centrum himalajskiego, skąd rozprzestrzeniała się przez Oceanię do Afryki. W Afryce wyróżnił pięć kręgów kulturowych: 1) afrykański prymitywny (15–20 tys. i więcej lat przed naszą erą): bumerangi, gwizdki, trąbki, grzechotki i inne idiofony, 2) negrycki (15 tys. i więcej lat przed naszą erą): fletnie Pana, prymitywne ksylofony, drewniane bębny, luk muzyczny, 3) protochamicki (10 tys. lat przed naszą erą): instrumenty muzyczne rozwinięte jako pochodne pierwszego i drugiego kręgu, 4) chamito-semicki (od 8 tys. i więcej lat przed naszą erą): te same instrumenty plus instrumenty indyjskie, 5) neosemicki (od 700 roku naszej ery): instrumenty pochodzenia zachodnio-azjatyckiego – rebab, różne lutnie itp.

We wspomnianej już poprzednio pracy *Geist und Werden der Musikinstrumente* z 1929 r. Curt Sachs zastosował teorię kręgów kulturowych do sformułowania powszechnej historii instrumentów muzycznych. Schemat Sachsa obejmujący dwadzieścia trzy warstwy chronologiczne, zmodyfikowany przez André Schaeffnera, stał się podstawą obszernego studium na temat afrykańskich instrumentów muzycznych Hornbostla, który wyodrębnił dwanaście grup (kręgów) uporządkowanych od najstarszej do najmłodszej (Hornbostel 1933, s. 299–301). System Sachsa-Schaeffnera zmodyfikowany przez Hornbostla raz jeszcze poprawił Sachs (1940), który zwięźle przedstawił swoją metodę badań i zredukował chronologiczne warstwy instrumentów do trzech głównych:

„Porównując narzędzia dźwiękowe dawnych kultur, sporządzone z tykwy lub bambusa, z wysoko rozwiniętą mechaniką współczesnego fortepianu czy organów, z łatwością można stwierdzić, iż rozwój instrumentarium postępował od form prostszych

do bardziej złożonych; chcąc zatem ustalić początki jakiegoś instrumentu, wystarczyłoby cofnąć się do formy najprostszej. Hipoteza ta, aczkolwiek prawdziwa w swych generalnych założeniach, okazuje się powierzchowna, a często i mylna, kiedy chcemy oprzeć na niej szczegółowe badania. Powstaje bowiem pytanie: co jest proste? [...] Problem nie istnieje, dopóki ewolucja jest równoznaczna z postępowaniem. Jednak nie zawsze tak się dzieje – w wielu wypadkach ewolucja polega na regresie. [...] Wprawdzie możemy porównywać instrumenty nie należące do grup homogenicznych, np. fletnie Pana i bębny szczelinowe, lecz czy możemy stwierdzić, na ile fletnia jest instrumentem prymitywniejszym od rur uderzanych lub bębnów szczelinowych? [...] Próbuując ustalić chronologię prymitywnych i orientalnych instrumentów w pracy *Geist und Werden der Musikinstrumente* (1929) autor odrzucił wszystkie kryteria wiążące się z przypuszczalnym poziomem kultury i rękodziela. Oparł się na pewniejszej, jak się okazało, metodzie geograficznej. Tą drogą podążał Erich M. von Hornbostel, publikując artykuł *The ethnology of African sound-instruments* (1933). Oto główne założenia tej metody:

1. Obiekty lub zjawiska, występujące w rozproszonych enklawach na danym terenie, są starsze od obiektów występujących na tym samym terenie poza enklawami.
2. Obiekty, które przetrwały jedynie w odizolowanych dolinach i na wyspach, są starsze od spotykanych na otwartych równinach.
3. Im dany obiekt jest szerzej rozprzestrzeniony na świecie, tym jest on starszy i prymitywniejszy.

Genezę takiej interpretacji rozmieszczenia obiektów zilustrować można zjawiskiem fizycznym. Gdy wrzucimy do stawu kamień, powstanie szereg kolistych fal, rozchodzących się coraz to szerzej do momentu, aż zanikną lub zatrzymają się przy brzegu. W takiej serii koncentrycznych kół pierwszym, a więc najstarszym, jest koło najszerwsze, podczas gdy powstałe później mają mniejsze średnice. [...] Autor żywi przekonanie, iż każda z najstarszych idei i każdy z najdawniejszych wynalazków wywodzi się z jednego ośrodka. [...] Chronologia omówionych w pracy instrumentów obejmuje trzy warstwy. Warstwa wczesna to te prehistoryczne instrumenty, które występują w wykopaliskach paleolitycznych oraz te ze współczesnych, które są rozpowszechnione na całym świecie (np. grzechotki, czurynga, piskawka, gwizdki). W tym wczesnym stadium nie występują ani bębny, ani żadne instrumenty strunowe. Warstwa środkowa obejmuje instrumenty prehistoryczne pochodzące z okresu neolitu oraz te współczesne, które występują na wszystkich kontynentach, jednak nie powszechnie (np. bębny, piszczałki z otworami bocznymi, „harfa” jamowa i in.). Warstwa późna obejmuje instrumenty prehistoryczne pochodzące z późnego neolitu i współczesne, występujące na ograniczonych obszarach (np. drzewo pocierane, piszczałka nosowa, drumla, ksylofon i in.)” (Sachs 1975, s. 58).

Teoria kwint przedętych

Jedną z najśłynniejszych, a zarazem jedną z najbardziej kontrowersyjnych koncepcji muzykologii porównawczej była, ogłoszona przez Ericha

Moritza von Hornbostla w 1919 r. teoria kwint przedętych⁷, która miała stanowić empiryczne uzasadnienie dyfuzjonistycznego schematu ewolucji kulturowej. Podobnie jak inni etnolodzy i muzykolodzy tego okresu Hornbostel prowadził badania porównawcze nad Indonezją oraz Afryką Zachodnią. Punktem wyjścia stały się dla niego wyniki badań Jaapa Kunsta, który przeprowadził pomiary instrumentów indonezyjskich (jawajskich i balijskich) oraz afrykańskich (kongijskich) i stwierdził, że obie grupy instrumentów mają dwa rodzaje skali: pięciostopniową sléndro oraz siedmiostopniową pélog. Według hipotezy Kunsta skale te były początkowo rozpowszechnione na znacznych obszarach kuli ziemskiej. Hornbostel zaś postawił hipotezę, że zarówno sléndro, jak i pélog pochodzą od jednej, wspólnej i starszej skali, która z Azji Południowo-Wschodniej rozprzestrzeniła się w Afryce. Aby wykazać wspólne pochodzenie obu skal i tym samym udowodnić, że pierwotnym centrum rozwoju muzyki była Azja, Hornbostel (1919–1920) rozwinął teorię kwint przedętych.

Punktem wyjścia rozumowania Hornbostla było niekwestionowane jeszcze wówczas twierdzenie Alexandra Johna Ellisa, że skale sléndro i pélog są temperowane równomiernie i składają się z interwałów równych ok. 240 centów. Skądinąd wiadomo było, że wszystkie znane w historii muzyki skale pochodzą z temperacji⁸ czystych systemów harmoniczných, odnoszonych zawsze do oktawy (np. europejska skala dwunastostopniowa). Sléndro i pélog traktowano zatem jako jedyne temperacje nie pochodzące od systemów harmoniczných, w związku z czym powstało pytanie: skąd wzięły się niezależne temperacje pięcio- i siedmiostopniowe, w których interwał oktawy nie odgrywa żadnej roli? Hornbostel uznał, że skale sléndro-pélog nie powstały przez temperowanie czystych systemów, lecz wykształciły się dawniej i niezależnie od nich. Rozumując dalej założył, że wobec tego obok oktawy musiał istnieć inny interwał, który stanowił jednostkę temperacji. Wysunął więc hipotezę, że interwałem tym jest kwinta. Przez sumowanie czystych (pitagorejskich) kwint nie można jednak uzyskać systemu równomiernie temperowanego,

⁷ Przedęcie jest to wydobywanie jednego z alikwotów (tonów składowych) dźwięku na instrumencie dętym. Kwinta przedęta jest to trzeci ton składowy szeregu alikwotowego.

⁸ Zasada odmierzania interwałów w taki sposób, że całkowita ich liczba zamyka się w ramach oktawy, otrzymała nazwę temperacji muzycznej. Interwały, których odpowiednia wielokrotność tworzy oktawę, nazywają się interwałami temperowanymi.

a tylko nierównomiernie temperowany system pitagorejski. Wobec tego Hornbostel za podstawę temperacji pięcio- i siedmiostopniowych przyjął interwał kwinty uzyskiwanej w wyniku przedęcia na instrumentach dętych, równej około 678 centów⁹. Interwał ten jest temperowany, albowiem 23 kwinty prawie dokładnie odpowiadają trzynastu oktaвам ($23 \times 678 = 15\,594$ C; $13 \times 1200 = 15\,600$ centów). Skale utworzone z sekwencji kwint przedętych nazwano, dla odróżnienia ich od równomiernie temperowanych skal europejskich, ekwidystansowymi. W ten sposób Hornbostlowi wydawało się, że udowodnił: 1) odmienną od europejskiej zasadę temperacji, 2) ewolucję temperacji pięcio- i siedmiostopniowych z jednej, starszej skali równomiernie temperowanej oraz 3) ewolucję muzyki z pierwotnego, azjatyckiego centrum.

Teoria kwint przedętych była przedmiotem krytyki i kontrowersji, lecz bardzo długo jej podstawowa przesłanka (równomierny podział skal sléndro i pelog) nie została przez badaczy odrzucona. Heinrich Husmann jeszcze w 1958 r. twierdził, że „koncepcja Hornbostla dotycząca temperacji przez przedęcie na instrumentach dętych może być utrzymana” (Husmann 1968, s. 123). Badacz ten zmodyfikował jednak oparty na tej teorii dyfuzjonistyczny schemat rozwoju muzyki na świecie stawiając tezę, że pięciostopniowa skala sléndro i siedmiostopniowa skala pélog nie pochodzą od wspólnego korzenia, lecz ukształtowały się niezależnie od siebie.

„Pięciostopniowa skala sléndro występuje na znacznych obszarach Afryki i Indonezji, tak że może uchodzić za główną skalę w historii muzyki całego globu [...], natomiast siedmiostopniowa skala temperowana stanowi drugą skalę muzyczną, która – obok sléndro – odegrała decydującą rolę w rozwoju kultury muzycznej na całej kuli ziemskiej” (*ibid.*, s. 122).

Ewolucję skal ekwidystansowych i ich zasięgi w Afryce i w Azji przedstawia Husmann w sposób następujący:

„Można przypuszczać, że obie temperacje stanowiły dwie różne linie rozwojowe w ramach jednej wielkiej kultury. Może o tym świadczyć również prawdopodobieństwo wykształcenia się obu systemów z okręgu kwint przedętych. [...] Pięciostopniowe slen-

⁹ Hornbostel rozróżnił przy tym tzw. kwinty przedęte uzyskiwane na fletach zamkniętych, które przy przedęciu wydają trzeci alikwot, czyli duodecymę dźwięku podstawowego, oraz tzw. kwinty miarowe uzyskane na flecie z otworami bocznymi rozmieszczonymi w równych odstępach. Kwinta równa 678 centów stanowiła średnią wartość obu tych kwint.

dro występuje w Afryce Zachodniej: na Wybrzeżu Kości Słoniowej, w Górnej Wolcie, Togo, Nigerii, prawdopodobnie w Kamerunie [...], a następnie przechodzi północno-zachodnim pasem Konga aż do zachodniej Azandy. [...] Slendro początkowo rozprzestrzeniło się na dużo większym obszarze [Afryki] niż obecnie. [...] W Azji skala slendro rozpowszechniona jest na Jawie i Bali, częściowo na Borneo. Skala slendro dawniej występowała prawdopodobnie także na części terytorium Indii [...] Ponieważ czysty system dźwiękowy jest oryginalnym systemem narodów aryjskich (a także mongolskich), można przypuszczać, że podstawą muzykowania pierwotnej, ciemnej ludności Indii była skala slendro, podczas gdy aryjscy przybysze wnieśli system czysty, w związku z czym powstała ściślejsza temperacja, mieszcząca w sobie oba systemy”.

„[...] Temperacja siedmiostopniowa wykazuje podobne rozpowszechnienie co temperacja pięciostopniowa [...]. W Afryce występuje przede wszystkim na dużych obszarach w zachodniej części kontynentu, sięgających od zachodniej Sahary, Senegalu, Gambii, Sierra Leone, poprzez Sudan, Złote Wybrzeże i Nigerię aż do Kamerunu. Na odcinku od Złotego Wybrzeża do Kamerunu obszar siedmiostopniowej skali temperowanej przecina się z regionem występowania slendro. Zachodzi więc podobne zetknięcie się dwu systemów jak na Jawie. Istotnie etnologia podkreśla silne związki tego terytorium z kulturami azjatyckimi, zwłaszcza z indyjską. [...] Trzeci duży obszar występo-

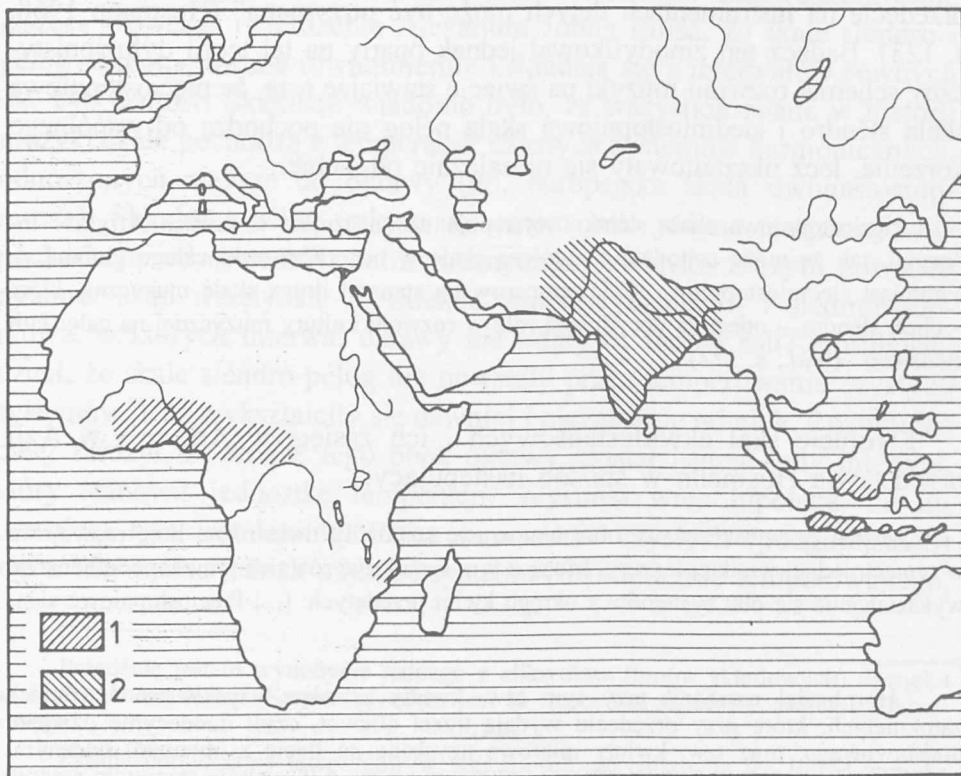


Fig. 1. Zasięg występowania skali slendro (Husmann 1968, s. 133)

wania skali siedmiostopniowej znajduje się we wschodniej części Afryki. Rozciąga się on na południe od Tanganiki, poprzez Rodezję, Mozambik aż do Transwalu i Natalu. W Azji temperowana skala siedmiostopniowa występuje w Birmie, Assamie, Laosie, Wietnamie. [...] Także w Azji istnieje obszar, na którym przypuszczalnie występowała dawniej skala siedmiostopniowa równomiernie temperowana. Jest to Bliski Wschód [...], gdzie wraz z przybyciem Aryjczyków do Małej Azji i do Persji, pojawił się system czysty, który [...] przybliżono do dawniejszego systemu temperowanego¹⁰. Ten sam proces musiał się dokonać, może w inny sposób, na dużo większym obszarze. Analogiczne skale są również typowe dla szkockich dud; pokrewne instrumenty występują u Basków i ludów kaukaskich. [...] Oznaczałoby to, że system temperowany panował w przedaryjskiej Europie środkowej. Fakt, że 3/4-tonowa skala z Małej Azji przeniknęła jako system enharmoniczny do antycznej Grecji, świadczy, jak silnie więzy łączyły Zachód i Wschód w okresie Antyku" (*ibid.*, s. 133).

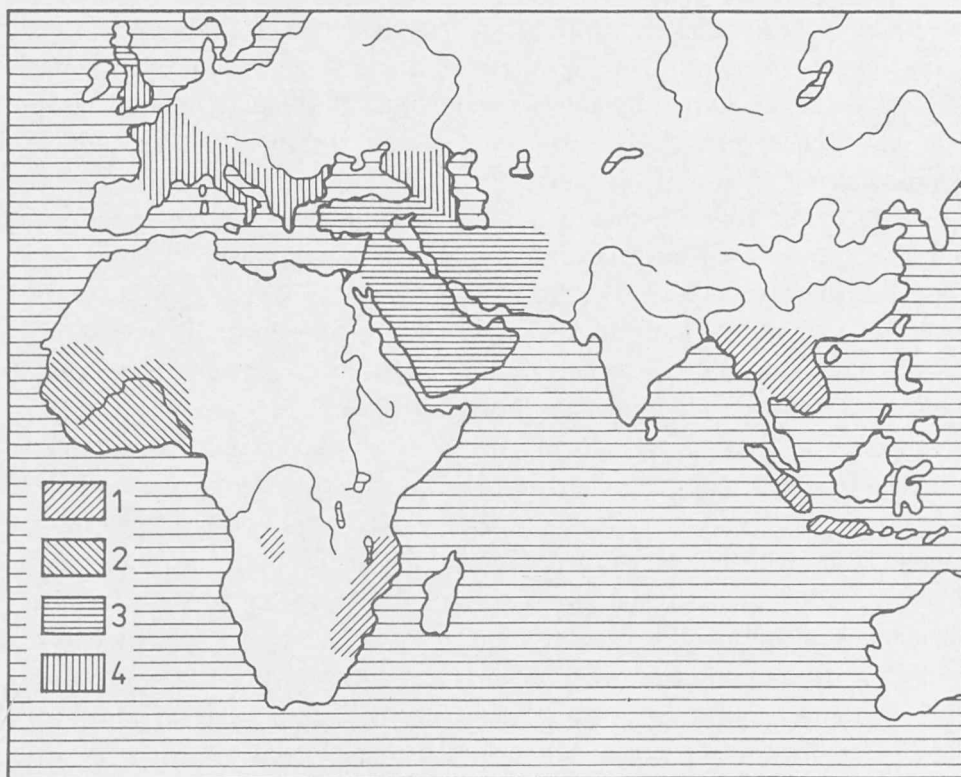


Fig. 2. Zasięg występowania temperacji siedmiostopniowej (Husmann 1968, s. 133)

¹⁰ Według Husmanna powstała w ten sposób skala 3/4 tonowa, która miała być „kompromisem” między dawną skalą ekwidystansową a czystym systemem harmonicznym.

Teoria kwint przedętych została całkowicie odrzucona z chwilą, gdy Mantle Hood (1954) wykazał, że skale sléndro i pélog nie są temperowane równomiernie. Dyfuzjonistyczny schemat rozwoju kultury muzycznej, reprezentowany m.in. przez rozwój skal domniemanie ekwidystansowych, stracił więc podstawy.

Kulturowo-historyczna analiza folkloru

Istotny wkład do historyczno-porównawczych badań muzykologicznych wniosła folklorystyka, która na początku XX w. przekształciła się w świadomą swych celów i metod dyscyplinę akademicką. Podstawę historycznej rekonstrukcji procesu rozwojowego kultury stanowiło w badaniach folklorystycznych stylistyczne uwarstwienie muzyki ludowej. Punktem wyjścia badań historycznych jest lista tzw. cech archaicznych muzyki ludowej, definiowanych w relacji do artystycznej muzyki klasyczno-romantycznej. Ścisłej rzecz biorąc, wszystkie te cechy muzyki ludowej, które nie występują w profesjonalnej twórczości XVIII i XIX w. uważa się za wytwór minionych epok historycznych (Wiora 1949, s. 22–23; Feil 1973, s. 165). Należą do nich np.: tonalność, która nie opiera się na systemie dur-moll (pentatonika i skale tzw. modalne), swoboda rytmiczna (rubato, asymetryczne takty), nieokresowa zasada kształtowania formy, wąski ambitus oraz wiele innych. Przyjęto przy tym, że obecność tych cech pozwala na datowanie muzyki ludowej na okres poprzedzający wykształcenie się systemu dur-moll, tzn. co najmniej na XVI lub XVII w. Jednak niektóre właściwości języka muzycznego w tradycji ludowej interpretuje się jako dziedzictwo średniowiecza, a nawet starożytności (Rajeczky 1973). Sądzone także, że im więcej archaicznych cech wykazuje dany styl muzyczny, tym większy jego autentyzm społeczny (reprezentuje bowiem najbardziej pierwotną tradycję chłopską) oraz narodowy (ujawnia bowiem „nieskażony”, czysty idiom muzyczny narodu). Z tego zaś wynika, że im bardziej archaiczny repertuar muzyki ludowej, tym większa jest jego wartość kulturowa, a także przydatność dla badań folklorystycznych (Feil 1973, s. 165).

Najwybitniejszym przedstawicielem folklorystyki w I połowie XX w. był Béla Bartók, który kontynuując doświadczenia fińskiej szkoły folklorystycznej, postawił problem historycznej interpretacji folkloru. W centrum zainteresowań Bartóka znajdował się autentyczny, najstarszy, czysto

węgierski idiom muzyczny, który mógłby pełnić funkcję kryterium rekonstrukcji chronologii nawarstwień repertuaru ludowego, a tym samym pozwoliłby na ocenę kierunku i charakteru jego przeobrażeń. Tak sformułowane zadanie wiązało się z koniecznością stworzenia systemu porządkowania materiału ludowego, nad którym Bartók pracował przez wiele lat i który stał się jego największym osiągnięciem etnomuzykologicznym.

Najstarsze folklorystyczne prace Béli Bartóka pochodzą jeszcze sprzed I wojny światowej. W 1906 r. ukazał się jego krótki wstęp do zbioru węgierskich pieśni ludowych *Magyar Népdalok* (*Węgierskie pieśni ludowe*) wraz z krótkim wstępem (Bartók, Kodály 1906), a następnie artykuł *Az őszehasonlító zenefolklore* (*Porównawczy folklor muzyczny*) (Bartók 1912). W obu tych pracach Bartók przyjął zasady Ilmariego Krohna, porządkując materiał według kadencji. Wkrótce jednak zasady mechanicznego, słownikowego systematyzowania melodii wydały się kompozytorowi niewystarczające, a zwłaszcza niedogodne z punktu widzenia celów, które przed sobą stawiał. Chciał bowiem rozwinąć taką metodę klasyfikacji, która odzwierciedlałaby „ewolucyjną historię” stylów węgierskiej muzyki ludowej. Wyrażna opozycja między stylem „starym”, reprezentowanym przez descendentalne melodie pentatoniczne, a stylem „nowym”, jaka wystąpiła w węgierskiej ludowej tradycji muzycznej pod koniec XIX i na początku XX w., stanowiła bardzo dobrą podstawę do rozwijania chronologicznej metody porządkowania materiału.

Największy wpływ na historyczno-ewolucyjną orientację Bartóka wywarła praca Kodálya (1906) na temat stroficznej struktury węgierskich pieśni ludowych. Kodály omawia, między innymi, ewolucyjne przemiany pewnych typów wersów oraz rytmów. Ciekawe, że historyczna koncepcja podejścia do materiału ludowego, o których mówił Kodály, nie wywarła żadnego wpływu na przyjęty przez tego autora system klasyfikacji. Badacz ten był zainteresowany przede wszystkim wypracowaniem zasad mechanicznego, „katalogowego” porządkowania pieśni, a nie historyczno-ewolucyjną jego interpretacją. Odkąd Kodály zapoznał się z systemem Krohna, na zawsze pozostał wierny jego zasadom lub raczej zmodyfikowanej jego wersji w zastosowaniu do materiału węgierskiego. Bartók natomiast stopniowo odchodził od systemu Krohna (i Kodálya), albowiem był przede wszystkim zainteresowany Kodályowską ideą ewolucji, do której chciał nagiąć zasady porządkowania materiału.

Zręby swojego systemu klasyfikacji Bartók przedstawił w pracy *Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder* (Bartók 1918), w której po

raz pierwszy wyróżnił melodie „starego stylu” i „nowego stylu” oraz zwrócił uwagę na znaczenie struktury rytmicznej, która stała się później dla niego głównym kryterium systematyzowania materiału. Pomiedzy grupą pieśni „starych” a grupą pieśni „nowych” wyróżnił pieśni mieszane, heterogeniczne, pochodzenia zachodnioeuropejskiego, które początkowo uznał za trzecią grupę zbioru uporządkowanego według sekwencji: pieśni stare – pieśni nowe – pieśni mieszane. Lecz ten sposób porządkowania stał w sprzeczności z koncepcją ewolucyjną, zgodnie z którą na trzecim miejscu powinny znaleźć się pieśni nowego stylu, do których Bartók zaliczał materiał XIX-wieczny. Zastanawiając się nad pozycją pieśni mieszanych w systemie, Bartók przedstawił teorię wyjaśniającą napływ melodii obcego pochodzenia do głównego nurtu węgierskiej pieśni ludowej. Twierdził wprawdzie, że reprezentują one różne epoki historyczne, lecz utrzymywał jednocześnie, że większość z nich jest XVIII-wiecznym importem z czesko-słowackiego obszaru językowego oraz z Zachodu. W ten sposób zrodził się problem podziału repertuaru na czysto węgierski i obcy, tj. napływowy.

W 1921 r. Bartók napisał duży, opublikowany dopiero dwanaście lat później artykuł *A magyar népdal (Węgierska pieśń ludowa)* (Bartók 1933), w którym zdecydował się na historyczne uporządkowanie repertuaru. Wyodrębnił trzy grupy pieśni: do grupy pierwszej zaliczył najstarsze, czysto węgierskie pieśni „starego stylu”. W grupie drugiej znalazły się nowsze melodie węgierskie tzw. „nowego stylu”. W grupie trzeciej, najpóźniejszej, umieścił wszystkie melodie obce. Po wypracowaniu najogólniejszego, ewolucyjnie zorientowanego systemu klasyfikacji, Bartók przystąpił do jego uszczegółowienia. Skoncentrował się zwłaszcza na grupie pieśni „starego stylu”, podejmując próbę określenia w ich obrębie kolejnych stadiów ewolucji materiału. Dowodem ewolucjonistycznej postawy Bartóka jest sposób, w jaki podchodzi on do podziału starych melodii opartych na wersach sześciosylabowych. Przyjął przy tym, że najstarsza warstwa stroficznej pieśni węgierskiej reprezentowana jest przez melodie typu parlando-rubato z wersami ośmio- i dwunastozgłoskowymi i że wszystkie inne rodzaje pieśni w tej grupie ukształtowały się jako ich pochodne. Do przedstawionego schematu ewolucji repertuaru „starego” nie pasowały jedynie melodie sześciozgłoskowe, które według Bartóka nie były tak archaiczne, jak pozostałe pieśni zakwalifikowane do tej klasy. W ten sposób problem chronologii repertuaru starego powstał od nowa. W niedokończonym i do dziś nie opublikowanym artykule *Hungarian folk-song types with respect to their process of evolution* (Kovács 1993, s. 26) Bartók przyjął inny schemat

ewolucyjnej sekwencji pieśni węgierskiej; przebiega ona od melodii ośmiozgłoskowych, poprzez dwunasto-, jedenasto-, dziesięcio- oraz siedmiozgłoskowe. W niemieckiej wersji artykułu Bartók zmienia ten porządek, umieszczając klasę sześćozgłoskową po dwunasto- i ośmiozgłoskowej i podkreślając, że melodie sześćozgłoskowe należą do najstarszej warstwy folkloru węgierskiego. Nowa wersja ewolucyjnej sekwencji melodii „starego stylu” kończyła się dziesięcio- i dziewięciozgłoskowcami. Powstał w ten sposób następujący system (Kovács 1993, s. 26):

A	PIEŚNI STAREGO STYLU
A ^I	Melodie 8 oraz 12-zgłoskowe
A ^{II}	Melodie 6-zgłoskowe
A ^{III}	Melodie 7-zgłoskowe
A ^{IV}	Melodie 11-zgłoskowe
A ^V	Melodie 10-zgłoskowe
A ^{VI}	Melodie 9-zgłoskowe

B	PIEŚNI NOWEGO STYLU
----------	----------------------------

C	INNE MELODIE W WĘGIERSKIEJ MUZYCE CHŁOPSKIEJ
C ^I	Melodie izometryczne ¹¹ , parlando-rubato ¹² w rytmie swobodnym ¹³
C ^{II}	Melodie izometryczne w rytmie ścisłym
C ^{III}	Melodie heterometryczne w rytmie swobodnym
C ^{IV}	Melodie heterometryczne w rytmie ścisłym
C ^V	Melodie czterowersowe w rytmie kołomyjki
C ^{VI}	Melodie o dwuwersowych strofach
C ^{VII}	Melodie o trzywersowych strofach

¹¹ Izometria – jednorodność metryczna.

¹² O nieukształtowanej architektonice (formie).

¹³ Bartók użył określenia ściśle (lub swobodne) tempo giusto, mając na myśli zgodność rytmu ze strukturą wersyfikacyjną tekstu i następowaniem po sobie długich i krótkich sylab. Rytm był swobodny wówczas, gdy nie zachodziła zgodność z wersyfikacją. Rytm był ścisły, gdy istniała taka korelacja, która przejawiała się w rytmach punktowych.

Struktura tego systemu klasyfikacji odzwierciedlała proces ewolucji węgierskiej pieśni ludowej:

„Najstarsze z tych melodii – pisał Bartók – to melodie dwunasto, ośmio-, sześciogłoskowe parlando-rubato. Nowsze to ośmio-, sześć- i siedmiogłoskowe w rytmie ścisłym. Najnowsze to ośmio-, siedmio- i jedenastogłoskowe w rytmie swobodnym oraz wszystkie melodie dziesięcio- i dziewięciogłoskowe” (cyt. za: Kovács 1993, s. 27).

Najprawdopodobniej w latach 1938–1940 Bartók wprowadził liczne poprawki (Kovács 1993, s. 29–30) do swego systemu klasyfikacji i sformułował jego wersję znaną dzisiaj pod nazwą „systemu Bartóka”. Najważniejszą innowacją było wprowadzenie tabel formuł rytmicznych. W okresie pracy nad artykułem *A magyar népdal* Bartók spędził bardzo wiele czasu na badaniu rytmicznych właściwości pieśni w relacji do struktury wersów i strof tekstów pieśni. Wydaje się jednak, że nie doszedł wówczas do spójnego systemu opartego na kryterium zróżnicowania formuł rytmicznych. Melodie, które zbierał przed 1919 r., były systematyzowane według typów kadencji. W ostatecznym systemie jednak formuły rytmiczne stanowią nadrzędną zasadę porządkującą, a typy kadencji znajdują się dopiero na drugim miejscu:

A ^I	Melodie izometryczne, czterowersowe, nieustrukturuwane architektonicznie, w rytmie swobodnym
A ^{II}	Melodie izometryczne, czterowersowe, nieustrukturuwane architektonicznie, w rytmie ścisłym

B	MELODIE NOWEGO STYLU
----------	-----------------------------

C ^I	Melodie heterometryczne, nieustrukturuwane architektonicznie, w rytmie ścisłym, cztero- lub więcejwersowe
C ^{II}	Melodie heterometryczne, nieustrukturuwane architektonicznie, w rytmie swobodnym
C ^{III}	Melodie trzywersowe
C ^{IV}	Melodie dwuwersowe

Podejście Bartóka do badań nad muzyką ludową wywarło ogromny wpływ na dalszy rozwój europejskiej folklorystyki muzycznej. Poszukując najbardziej archaicznych warstw materiału ludowego w różnych kulturach, Bartók zwrócił uwagę na kompleks zjawisk stylistycznych zwią-

zanych z pieśniami odznaczającymi się małym (wąskim) ambitusem¹⁴ i postawił tezę, że pieśni tego typu reprezentują autochtoniczne prądy słowiańskiej tradycji muzycznej (Bartók, Lord 1951). W latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. melodie o wąskim ambitusie stały się przedmiotem intensywnych studiów i punktem wyjścia do dyskusji nad najwcześniejszymi etapami rozwoju kultur Europy Wschodniej i Południowej, a zwłaszcza kultury Słowian¹⁵.

Do tradycji tych badań nawiązuje praca Anny Czekanowskiej *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich* (1972):

„Od opracowania materiału ludowego wąskiego zakresu oczekiwać można również cennych dla historii muzyki uzupełnień. Dawnych okresów nie sposób wyinterpretować bez wyników badań nad zapisywaną obecnie muzyką ludową odnośnych regionów. Jest to szczególnie aktualne w przypadku okresów wcześniejszych, dla których brak notacji muzycznych. Twórczość wąskozakresowa ze względu na swój archaizm stylistyczny stanowi doskonały materiał dla tego typu badań porównawczych i uzupełniających. O archaizmie stylistycznym materiału wąskozakresowego wnioskować można na podstawie dostępnych dokumentacji źródłowych dla wielu cech stylistycznych tej twórczości (wąski zasięg, układ species, melizmatyka)” (*ibid.*, s. 10).

Dokonując klasyfikacji 1678 pieśni¹⁶ wąskozakresowych z krajów słowiańskich, Anna Czekanowska wyznaczyła ich zasięgi geograficzne, które następnie zinterpretowała jako hipotetyczną chronologiczną sekwencję nawarstwień kulturowo-muzycznych. Najbardziej typowy, a zarazem najbardziej archaiczny materiał wąskozakresowy występuje w strefie centralno-bałkańskiej i w Bułgarii i nawiązuje do innych reliktowych obszarów południowej Europy i basenu Morza Śródziemnego (Epiru, Albanii oraz różnych enklaw na terenie Półwyspu Apenińskiego). Materiał z tego obszaru wykazuje reminiscencje elementów orientalnych i antycznych, które wskazują na bardzo archaiczny wiek badanego zjawiska. „Typowa” postać melodii wąskiego zakresu występuje także na

¹⁴ Charakteryzują się: rozwiniętą melizmatyką, swobodą metryczną, dużą swobodą improwizacyjną, wierszem bez stałego rytmu i nieustabilizowanym typem zwrotki (Czekanowska 1972, s. 7–8).

¹⁵ Melodiami wąskiego zakresu zajmowali się m.in.: Jaap Kunst (1953), W. Danc-kert (1939), R. Kacarova (1954), M.A. Vasiljević (1953).

¹⁶ Zastosowana metoda klasyfikacji nosi nazwę taksonomii wrocławskiej. W wyniku procedury klasyfikacyjnej uzyskuje się tzw. dendryt, tj. rysunek ukazujący stopień bliskości lub odległości analizowanych pieśni, a w związku z tym ich podział na grupy. Por. także rozdział siódmy.

obszarze zachodniej Ukrainy i na obszarach przejściowych: ukraińsko-białoruskich i białorusko-rosyjskich. Szczególnie archaiczny materiał odnalazła Czekanowska w rejonie briańskim, gdzie występują „prastare instrumenty (fletnia Pana) i prymitywne formy wielogłosowości”. Ten obszar najściślej nawiązuje do innych rezerwatów kultury muzycznej na terenie Słowiańszczyzny, a do regionów zachodnioukraińskich i bałkańskich w szczególności.

Poza obszarami swego maksymalnego występowania typ wąskozakresowy jest również zjawiskiem znanym, ale na terytoriach pogranicznych często przyjmuje postaci nieco odmienne. Na terenie Chorwacji (Dalmacja, Zagorje i Slawonia) oraz Słowenii muzyka ludowa została przepojona elementami południowo-zachodnioeuropejskimi (zwłaszcza muzyka dalmatyńska). Pod względem cech wielogłosowości oraz melodyki formowanej według zasady konsonansowości, a nie dysonansowości cechującej typowe pieśni wąskozakresowe, materiał ten ma charakter przeciwny do bałkańskiego. Na obszarze słowacko-morawskim melodie ludowe cechują się rozleglejszym ambitusem oraz przejrzystym rozczłonkowaniem formy przyśpiewki (fig. 3).

Zasięg melodii wąskozakresowych

„potwierdza zróżnicowanie Słowiańszczyzny na strefę północną i południową, przy czym ostatnia jest przepojona elementami orientalnymi. Pozwala to wnosić o pewnej obcości zjawisk ze Słowiańszczyzny północno-wschodniej, które często nawiązują do obszarów bałtyjskich i fińskich. [...] Niezaprzeczalne okazały się związki [pieśni wąskozakresowych] z materiałem innych narodów słowiańskich, a zwłaszcza z twórczością południowsłowiańską, gdzie melodie wąskiego zakresu są zjawiskiem bardzo częstym i charakterystycznym. Typ wąskozakresowy należy do zjawisk południowo-wschodniosłowiańskich, a bałkańsko-ukraińskich w szczególności” (Czekanowska 1972, s. 144–159).

Ostatecznie Anna Czekanowska przyjmuje, że pieśni wąskiego zakresu reprezentują zjawisko złożone, reprezentujące konglomerat elementów pochodzących ze spuścizny śródziemnomorskiej, orientalnej (mezo-potamskiej) oraz indoeuropejskiej (trackiej, irańskiej). Archaiczny materiał wąskozakresowy może mieć związek z tzw. kulturą prasłowiańską, jednocześnie jednak odzwierciedla proces jej różnicowania się w ciągu ostatnich siedmiu wieków. Przeobrażenia i różnicowanie hipotetycznej prasłowiańszczyzny determinowane były oddziaływaniem nowożytnych kultur Orientu oraz muzyki zachodnioeuropejskiej. W ostatnim stuleciu najważniejszym czynnikiem przemian i zanikania relikwów dawnej kul-

tury muzycznej są przeobrażenia społeczne, gospodarcze i polityczne (*ibid.*).

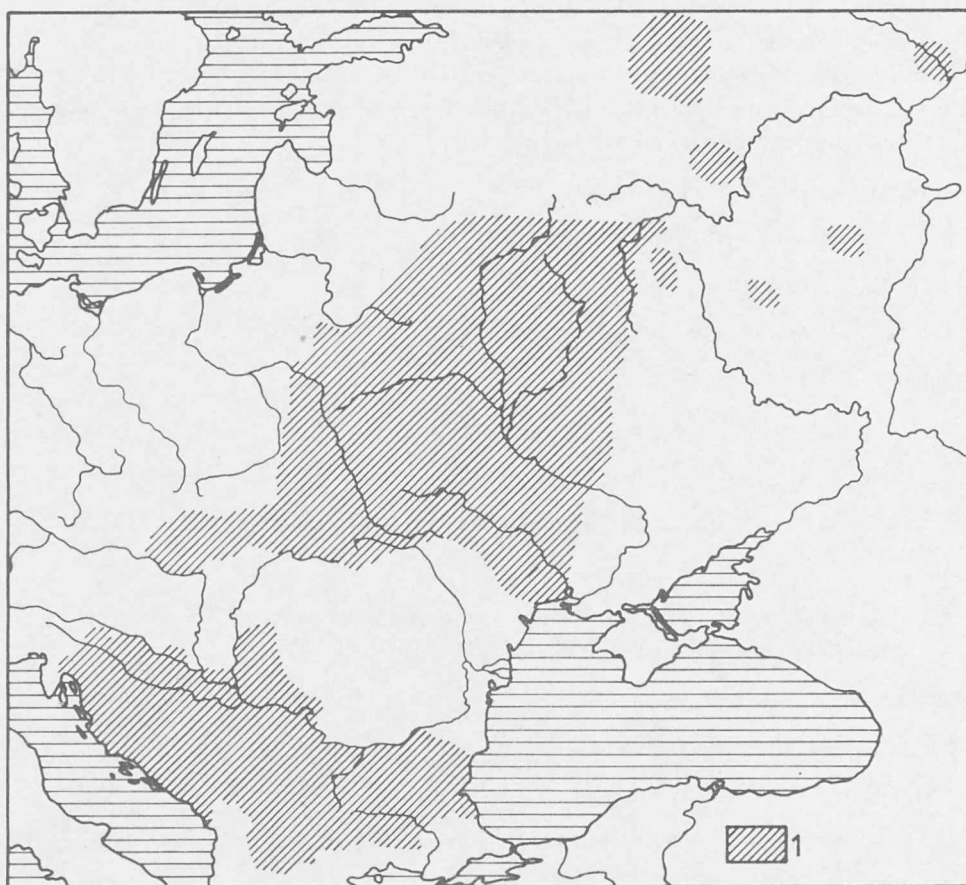


Fig. 3. Zasięg melodii wąskiego zakresu (Czekanowska 1972)

Literatura cytowana

Abraham O., Hornbostel E. M. von

1994 *Suggested methods for the transcription of exotic music*. *Ethnomusicology* vol. 38 no 3, s. 425–456.

Ankerman B.

1905 *Kulturreise und Kulturschichten in Afrika*. *Zeitschrift für Ethnologie* 37.

Bartók B.

1912 *Az összehasonlító zenefolklore*, Új Élet. Népművelés I, s. 109–114. Angielska wersja: *Comparative music folklore*, Essays vol. 22, s. 155–158.

1918 *Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder*. Vienna: Universal.

1933 *Hungarian peasant music*. Musical Quaterly 19, s. 267–289.

1993 *Hungarian folk songs. Complete collection*. Red. S. Kovács, F. Sebő. Vol. 1. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Bartók B., Kodály Z.

1906 *Magyar Népdalok*. Budapest: Rozsnyai.

Bartók B., Lord A. P.

1951 *Serbo-Croatian folk-songs*. New York: Columbia University Press.

Bücher C.

1909 *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig: Teubner.

Czekanowska A.

1972 *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich*. Kraków: PWM.

Dahlig P.

1993 *Julian Pulikowski i akcja Biblioteki Narodowej zbierania folkloru muzycznego w latach 1935–1939*. Muzyka nr 3–4, s. 119–157.

Danckert W.

1939 *Grundriss der Volksliedkunde*. Berlin.

Darwin K.

1960 O pochodzeniu człowieka. W: *Dzieła wybrane*. Red. E. Stołyhwo. T. 8. Warszawa: PWRiL.

Ellis A. J.

1877 *The basis of music*. London.

1884 *Tonometrical observations on some existing non-harmonic scales*. Proceedings of the Royal Society XXVII, s. 368.

1885 *On the musical scales of various nations*. Journal of the Society of Arts no 33.

Fechner G.

1860–1861 *Elemente der Psychophysik*. Leipzig.

Feil A.

1973 *Volksmusik und Trivialmusik*. Die Musikforschung 26, s. 159–166.

Fox H. M.

1947 *The personality of animals*. New York: Pelican.

Frobenius L.

- 1898 *The origin of African civilization*. Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution vol. 1. Washington: Government Printing Office, s. 637–650.

Graebner F.

- 1905 *Kulturkreise und Kulturschichten in Ozeanien*. Zeitschrift für Ethnologie 37.

Haan Bierens J. A. de

- 1951 *Discrimination of musical tempi by a young chimpanzee*. Archives Néerlandaises de Zoölogie VIII, s. 393 i nast.

Helmholtz H. L. F. von

- 1863 *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg und Sohn.

Herzog G.

- 1941 *Do animals have music?* Bulletin of the American Musicological Society no V.

Hickmann H.

- 1949 *Catalogue Général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, Nos. 69201–69852 Instruments de Musique. Cairo.

Hood M.

- 1954 *The nuclear theme as a determinant of patet in Javanese music*. Groningen: Wolters.

Hornbostel E. M. von

- 1905 *Musikpsychologische Bemerkungen über Vogelgesang*. Zeitschrift der Internationale Musik Gesellschaft 12.

- 1919–1920 *First communication about the theory of blown fifths*. Anthropos XIV–XV, s. 569.

- 1933 *The ethnology of African sound-instruments*. Africa 6, s. 129–157, 227–231.

Hornbostel E. M. von, Sachs C.

- 1914 *Systematik der Musikinstrumente*. Zeitschrift für Ethnologie 46.

Husmann H.

- 1968 *Wstęp do muzykologii*. Warszawa: PWN.

Kacarova R.

- 1954 *The Bulgarian folk song*. W: *The New Grove of music and musicians*. Vol. 3. Red. E. Blom. Macmillan.

Kirby P. R.

1953 *The musical instruments of the native races of South Africa*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

Kodály Z.

1906 *A magyar népdal strófa-szerkezete* (Stroficzna struktura węgierskiej pieśni ludowej). *Nyelvtudományi Közlemények* 38, s. 93–136.

Kovács S.

1993 The Bartók system of Hungarian folk music. W: *Hungarian folk songs. Complete collection*. Red. S. Kovács, F. Sebő. Vol. 1. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kunst J.

1953 *Kulturhistorische Beziehungen zwischen dem Balkan und Indonesien*. Koninklijk Instituut voor de Tropen Mededeeling 103. Amsterdam.

1959 *Ethnomusicology*. The Hague: Martinus Nijhoff.

Lach R.

1920 *Eine Studie über Vogelgesang*. *Musikalischer Kurier* II, Vienna, s. 22.

1922 *Das Problem des Sprachmelos*. *Wiener Medizinische Wochenschrift* 27, s. 1173.

Mahillon V.

1880 *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles*. Bruxelles: Gand.

Marcel-Dubois C.

1941 *Instruments de Musique de l'Inde ancienne*. Paris: Presses Universitaires Françaises.

Matthews F. S.

1904 *Field book of wild birds and thier music: a description of the character and music of birds, ...with songs reproduced in musical notation*. New York.

Montandon G.

1919 *Généalogie des instruments de musique et les cycles civilisation*. *Archives suisses d'Anthropologie générale* III, fasc. 1.

Nadel S. F.

1971 The origins of music. W: *Readings in ethnomusicology*. Red. D. P. McAllester. New York-London: Johnson Reprint Corporation (Reprint z: *Musical Quarterly* XVI, 1930, s. 531–546).

Nettl B.

1964 *Theory and method in ethnomusicology*. New York: Free Press.

Norlind T.

1932 *Musikinstrumentensystematik*. Svensk Tidskrift för Musikforskning XIV.

Rajeczky B.

1973 *Europäische Volksmusik und Musik des Mittelalters*. Studia Musicologica XV, s. 201–204.

Sachs C.

1913 *Reallexikon der Musikinstrumente zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*. Berlin: J. Bard.

1920 *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

1924 *Musik des Altertums*. Berlin: Jadermanns Bücherei.

1926 *Anfänge der Musik*. Bulletin de l'Union Musicologique VI.

1929 *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlin.

1940 *The history of musical instruments*. New York: Norton.

1943 *The rise of music in the ancient world. East and West*. New York: Norton.

1952 *Rhythm and tempo*. New York: Norton.

1961 *The wellsprings of music*. The Hague: Martinus Nijhoff.

1975 *Historia instrumentów muzycznych*. Warszawa: PWN.

1981 *Muzyka w świecie starożytnym*. Warszawa: PWN.

Sachs C., Hornbostel E. M. von

1914 *Systematik der Musikinstrumente*. Zeitschrift für Ethnologie 46, s. 553.

Schaeffner A.

1932 *Projet d'une nouvelle classification méthodique des instruments de musique*. Revue musicale XIII vol. II.

Schmidt W.

1910 *Ueber Musik und Gesänge der Karesau Papuas*. W: *Kongressbericht Internationale Musikgesellschaft*. Vienna.

Schneider M.

1950 *La relation entre la mélodie et le langage dans la musique chinoise*. Anuario Musical V, s. 62.

Stumpf C.

1911 *Die Anfänge der Musik*. Leipzig: Barth.

Vasiljević M. A.

1953 *Narodne melodije iz Sančaka*. Beograd.

Wiora W.

1949 *Concerning the conception of authentic folk music*. Journal of the IFMC I, s. 14–28.

Komparatystyka muzykologiczna w Ameryce

Uwagi wstępne

Pierwszą pracą etnomuzykologiczną na kontynencie amerykańskim był opublikowany w 1893 r. artykuł Alice Cunningham Fletcher *A study of Omaha Indian music* (Fletcher 1893), która prowadziła badania nad Indianami z plemienia Sjuksów i Omaha. Od 1906 r. zaczęły ukazywać się prace Frances Densmore, niezmordowanej badaczki muzyki indiańskiej¹. Poczynając od 1918 r. publikowała swe monografie i artykuły Helen Roberts², która prowadziła studia nad muzyką Eskimosów, Oceanii oraz Indian i Afrykanów z Ameryki Północnej. Uprawiana od końca XIX w. w Stanach Zjednoczonych etnomuzykologia pod wieloma względami różniła się od europejskiej *Vergleichende Musikwissenschaft*.

„Jakie są ogólne cechy europejskiej etnomuzykologii? Być może – pisał Bruno Nettl w 1959 r. po swej pierwszej powojennej wizycie w Europie – największa różnica w stosunku do nauki amerykańskiej polega na tym, że jest ona ściśle powiązana z muzykologią, w niewielkim zaś stopniu z antropologią. Rekonstrukcja historii jest dla badaczy europejskich problemem pierwszoplanowym, natomiast badania nad przemianą kulturową cieszą się minimalnym zainteresowaniem. W europejskiej literaturze etnomuzykologicznej dominują rozważania estetyczne, znacznie mniejszą wagę przykłada się do studiów nad kontekstem kulturowym muzyki. Wydaje się także, iż etnomuzykologiczne badania karto-

¹ Do najważniejszych należą: *The American Indians and their music* (Densmore 1926), *Peculiarities in the singing of the American Indians* (Densmore 1930), *The music of the American Indian* (Densmore 1954).

² Do najważniejszych należą: *Form in primitive music* (Roberts 1933), *Musical areas in aboriginal North America* (Roberts 1936), *Songs of the Nootka Indians of Western Vancouver Island* (Roberts, Swadesh 1955).

graficzne w Europie oparte są na starych, zarzuconych już przez amerykańskich antropologów, koncepcjach uwarstwienia historycznego, nie zaś na koncepcjach kulturowej dystrybucji. W Europie kładzie się mniejszy nacisk na badania terenowe niż w Ameryce, większe znaczenie ma podejście bibliograficzne i analityczne. [...] W dziedzinie badań etnomuzykologicznych Europejczycy wykazują większe zainteresowanie psychologią muzyki. [...] Są znacznie bardziej zainteresowani instrumentami i mają lepsze kolekcje instrumentów niż my. Europejskie transkrypcje nie są tak dokładne jak nasze, a badacze w niewielkim stopniu stosują transkrypcję elektroniczną” (Nettl 1959, s. 70).

Etnomuzykologia europejska, która wyłoniła się z historii muzyki oraz psychofizjologii, przedmiot swojego badania traktowała muzykologicznie, jako zjawisko autonomiczne, niezależne od innych rodzajów ludzkiej aktywności. Etnomuzykologia amerykańska natomiast od samego początku kształtowała się pod wpływem antropologii, która widziała muzykę jako jeden z wielu komponentów całego systemu kulturowego.

Znaczenie antropologii Franza Boasa dla rozwoju amerykańskiej komparatystyki muzykologicznej

Największe znaczenie dla antropologicznie zorientowanej etnomuzykologii miała działalność twórcy i najwybitniejszego przedstawiciela antropologii amerykańskiej – Franza Boasa (1858–1942)³. Uczony ten nie sformułował zamkniętego i skończonego systemu teoretycznego, gdyż w przeciwieństwie do ewolucjonistów uważał wszelkie spekulacje teoretyczne i schematy dziejów kultury ludzkiej za przedwczesne. Nie odrzucał jednak koncepcji ewolucji i twierdził, że antropologia jest nauką historyczną, która nie posługując się bezpośrednimi, tj. pisanymi źródłami historycznymi, opiera się na pośrednich metodach rekonstrukcji historycznej. Przedmiotem jej badania są przede wszystkim kultury prymitywne, których poznanie jest możliwe jedynie na drodze kompletnego i całościowego zgromadzenia wszystkich konstytuujących je faktów i zjawisk. Punktem wyjścia do badania kultur prymitywnych oraz rekonstrukcji historycznej jest rejestracja faktów prowadzona osobiście przez ba-

³ Ważniejsze prace: *Race, language and culture* z 1910 r., *Primitive art* z 1930 r. (Boas 1955), *The mind of primitive man* z 1938 r.

dacza. Bezpośredni kontakt antropologa z badaną przez niego społecznością stanowił, według Boasa, podstawowy warunek poprawności i wiarygodności jego warsztatu badawczego. Dlatego też postulował długie i szczegółowe badania terenowe. Boas sam nie zajmował się muzyką i nie forsował żadnej określonej teorii dotyczącej procesu jej rozwoju. Podkreślał wszakże znaczenie muzyki i sztuki w ogóle jako źródła informacji o kulturze. Wychował wielu uczniów, których zachęcał do prowadzenia prac o charakterze etnomuzykologicznym.

Amerykańscy antropolodzy, w większości wychowankowie Boasa, nie mieli najczęściej specjalistycznego przygotowania muzykologicznego, lecz utrwalanie zjawisk muzycznych w postaci dźwiękowej traktowali jako ważny element dokumentacji kultury jako całości. W ten sposób jeszcze przed II wojną światową powstała ogromna, wspaniale udokumentowana kolekcja nagrań, która mogłaby zadowolić dziś nawet najbardziej wymagającego etnomuzykologa. W poprzednim rozdziale była już mowa o Walterze Fewkesie, który był dyrektorem Bureau of American Ethnology w Waszyngtonie i który w 1890 r. dokonał pierwszego na świecie nagrania etnomuzykologicznego za pomocą fonografu Edisona. Utrwalił najpierw pieśni Indian znad zatoki Passamaquoddy (stan Maine, północno-wschodni rejon Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej), a następnie muzykę Indian Zuni w zachodniej części Nowego Meksyku. Z 1895 r. pochodzą nagrania Franza Boasa (muzyka Indian Kwakiutl), z 1898 – Livingstone’a Farranda (muzyka Indian Quileute i Quinault). W 1905 r. Frank Speck zarejestrował muzykę Indian Kreek i Juczi, a w latach 1908–1909 Joseph K. Dixon – pieśni Indian Krow. Nagrania te były przez długi czas przechowywane w American Museum of Natural History w Nowym Jorku, a następnie przeniesione do wspomnianego już Bureau of American Ethnology w Waszyngtonie. Inicjowaniem nagrań muzyki indiańskiej zajmowały się także: Field Museum on Natural History w Chicago, Peabody Museum na Uniwersytecie w Harvardzie, Pennsylvania Museum w Filadelfii oraz Uniwersytet Kalifornijski w Berkeley. W 1933 r. amerykański zbiór nagrań terenowych szacowano na 17 tys. fonogramów. Ogromna rzetelność w podejściu do prac zbierackich, szczegółowość i wiarygodność informacji nadają kolekcji powstałej w kręgu współpracowników i uczniów Franza Boasa wyjątkową wartość. Bogaty i doskonale udokumentowany materiał empiryczny do dnia dzisiejszego stanowi nieocenioną podstawę do dalszych przemyśleń i analiz tych wszystkich problemów i zjawisk, z którymi badacze zetknęli

się w terenie, a które nie zostały skażone, tak charakterystyczną dla europejskiej muzykologii porównawczej, spekulacją teoretyczną.

W amerykańskiej etnomuzykologii pierwszej połowy XX w. można wyróżnić trzy główne nurty:

1. Nurt historyczno-porównawczy koncentrował się na badaniu dyfuzji i nawiązywał po części do zmodyfikowanej *Kulturkreislehre*, po części zaś wykorzystywał wypracowaną na gruncie amerykańskiej etnologii teorię arealów kulturowych.

2. Nurt podporządkowanych problematyce antropologicznej, lecz zorientowanych muzykologicznie badań porównawczych.

3. Niejednorodny pod względem metodologicznym nurt monograficznych studiów nad małymi społecznościami lokalnymi, który zostanie omówiony w następnym rozdziale książki.

Badania nad dyfuzją w etnomuzykologii amerykańskiej

Uwagi wstępne

Koncepcja dyfuzji jako metoda wyjaśniania historii kultury była szeroko dyskutowana przez amerykańskich antropologów⁴, którzy wskazywali na liczne trudności i problemy teoretyczne, które powstają w związku z badaniami migracji i zapożyczeń elementów kulturowych. Na studia dyfuzjonistyczne i rekonstrukcję historii kultury starano się nałożyć większe rygory metodologiczne:

„Po rozważeniu wszystkiego wydaje się – pisał Melville Herskovits – że rzecz jest warta kontynuowania, pod warunkiem jednak, że 1. można założyć historyczną jedność obszaru wybranego do analizy oraz że 2. celem badań będzie prawdopodobieństwo, a nie absolutne fakty dotyczące historycznego rozwoju” (Herskovits 1948, s. 521).

W pierwszej połowie XX w. badania nad dyfuzją stanowiły bez wątpienia główny nurt amerykańskiej etnomuzykologii. Posługiwano się przy tym zarówno zmodyfikowaną w pewnym stopniu koncepcją kręgów kulturowych, jak i teorią kulturowych arealów.

⁴ Dyskusję na ten temat można znaleźć m.in. w pracach: Sapir (1916), Kroeber (1948), Wissler (1917, 1923), Dixon (1928), Herskovits (1948, s. 505–522) i Hodgen (1942).

Kontynuacja europejskiej Kulturkreislehre

Przyczynek do dyfuzjonistycznej interpretacji historii kultury zaprezentował w 1958 r. Bruno Nettl, który w artykule *Transposition as a composition technique* porównywał różne style muzyczne na świecie. Przyjął przy tym, że najbardziej charakterystyczną i powszechną, a zarazem najbardziej zróżnicowaną cechą muzyki ludowej i prymitywnej jest technika transpozycji, tj. „powtarzanie tego samego materiału muzycznego na różnych wysokościach.” Analizując technikę transpozycji w muzyce różnych ludów, Nettl wyodrębnił

„szeroki pas ‘kultur transponujących’ rozciągających się od zachodniej Europy poprzez Azję północną aż do Ameryki Północnej. Niektóre ludy poza tym pasem są również reprezentowane w naszych przykładach, lecz transpozycja jest najbardziej charakterystyczna dla kultur znajdujących się w obrębie tego obszaru. Ludy znajdujące się bliżej centrum tego obszaru, tj. Czesi, Węgrzy, ludy ugrofińskie na terenie Rosji oraz Mongołowie w większym stopniu posługują się transpozycją aniżeli inne. Jest zatem możliwe, że transpozycja jako specyficzna technika kompozytorska powstała w jednym punkcie, być może w Azji Centralnej i następnie rozprzestrzeniła się we wszystkich kierunkach, wywierając mniejszy lub większy wpływ na poszczególne kultury. Z drugiej strony, koncepcja transpozycji jest tak prosta i tak powszechna (zwłaszcza jeżeli weźmiemy pod uwagę jej polifoniczne, nie omawiane tu formy), że mogła powstać w wielu punktach jednocześnie” (Nettl 1958, s. 61).

Nettl szkicuje także niektóre zasięgi pewnych typów transpozycji, uzależnionej jego zdaniem od ogólnego ambitusu melodii. I tak np. transpozycja polegająca na przenoszeniu krótkich odcinków, zbudowanych z małych interwałów charakteryzuje melodie o wąskim ambitusie, które występują na zachodnich i południowych obszarach Europy oraz w kulturach prymitywnych, a także w muzyce niektórych plemion znajdujących się poza wyodrębnionym pasem „kultur transponujących”⁵. Style muzyczne o średnich ambitusach, jak np. europejska muzyka ludowa, muzyka plemion ugrofińskich i mongolskich, stosują transpozycję kwartową i kwintową. Natomiast niektóre kultury o wyjątkowo dużych ambitusach, jak np. indiańska, stosują transpozycję oktawową (*ibid.*).

Zmodyfikowaną wersję koncepcji kręgu kulturowego przedstawił w 1952 r. P. H. Gulliver, który w miejsce terminu „krąg kulturowy” pro-

⁵ Autor nie precyzuje bliżej, o jakie kultury chodzi.

ponował przyjęcie nazwy „klaster kulturowy” (*culture cluster*). Klaster tym różnił się od kręgu, że zakładał po pierwsze historyczną ciągłość badanego obszaru, po drugie zaś – poczucie wspólnoty kulturowej jego mieszkańców. Wielkim zwolennikiem klastera kulturowego był Alan P. Merriam, który uważał, że jest on znacznie precyzyjniejszym narzędziem rekonstrukcji migracji ludów i elementów kultury, dając tym samym znacznie większą pewność wnioskowania historycznego. W kręgach kulturowych zakłada się dyfuzję z jednego lub więcej centrów kulturowych, natomiast w klasterze można śledzić nie tylko migracje i zapożyczenia elementów kulturowych, ale także poczucie kulturowej przynależności, którą można stwierdzić w świadomości ludzi zamieszkujących obszar badanego klastera. Według tej koncepcji interpretacja faktów historycznych będzie całkowicie odmienna w przypadku kongijskiego plemienia Mongo, którego członkowie twierdzą, że są ze sobą spokrewnieni, i w przypadku indiańskich plemion Flathead i Sanpoil, które zamieszkują wprawdzie wspólny obszar Ameryki Północnej, lecz zaprzeczają jakimkolwiek pokrewieństwu między sobą. Idea klastera odnosi się więc do poczucia historycznej wspólnoty, podczas gdy krąg ukazuje tę wspólnotę wyłącznie w sposób opisowy:

„Naszym najważniejszym celem jest taksonomiczny opis ludów w Kongo, których kultury można podzielić na małe jednostki na podstawie wspólnych cech oraz, co ważniejsze, na podstawie rozpoznawanej [przez te ludy] jedności. Na podstawie rozpoznawanej wspólnoty wnioskujemy o ogólnych związkach” (Merriam 1959, s. 374–375).

Charakterystyczne dla klastera kryterium wspólnoty stwarza ponadto możliwość stawiania hipotez co do obecności na jego obszarze pewnych typów instrumentów lub też odwrotnie: na podstawie występowania określonych instrumentów muzycznych w obrębie kulturowego klastera możemy stawiać hipotezy na temat migracji i historii poszczególnych ludów. Instrumenty muzyczne stanowią materialne komponenty klasterów⁶. Stąd też granice klasterów Merriam traktuje jako tożsame z zasięgami instrumentów. Na podstawie sporządzonej przez J.S. Laurenty’ego (1960) mapy zasięgów instrumentów Merriam wyznacza kulturowe klaster w dawnym Kongu belgijskim:

„Na pierwszym miejscu [Laurenty] stwierdza, że dystrybucja instrumentów u ludów na północ od rzeki Kongo i na wschód od rzeki Lualaba jest całkowicie odmienna od

⁶ Przypomnijmy, że klaster składa się także z komponentów niematerialnych, mających źródło w świadomości grupy.

dystrybucji instrumentów w dorzeczu Konga, tj. na południe od Konga i na zachód od Lualaby⁷. [...] Jeśli weźmiemy pod uwagę podziały etniczne, różnice te nie wydają się zaskakujące. [...] Powszechnie się sądzi, że Mamvu-Lese zostali wyparci z północnego wschodu i zajęli swe obecne tereny prawdopodobnie przed XVII lub XVIII w., podczas gdy Mangbetu osiedlili się ok. 1750–1800 r., a Azande ok. 1830, migrując z południowego wschodu i z północy. Z drugiej strony wydaje się, że Mongo przebywają na swym obecnym miejscu od 'kilku setek lat', gdzie przybyli z północnego wschodu. Najprawdopodobniej więc Mongo przechodzili przez obecne obszary Mangbetu-Azande i Mamvu-Lese, zanim osiedliły się tam te dwa ostatnie klaster [plemiona]. Dlatego też istnieje zgodność dystrybucji instrumentów z tym, co wiemy o historii, niektórych przynajmniej, ludów w obrębie tych klasterek. [...] Nie próbuję twierdzić, że istnieje konieczna rasowa lub nawet plemienna korelacja z instrumentami muzycznymi, lecz wydaje się logiczne, że migrujące grupy przenosiły swe instrumenty muzyczne, które były albo nie były podobne do instrumentów poprzednich sąsiadów. Korelacje takie można obserwować jednak tylko wtedy, gdy posługujemy się klastrem kulturowym, a nie kręgiem kulturowym. Dlatego właśnie dystrybucja instrumentów opisana przez Laurenty'ego wydaje się być całkowicie zgodna z tym, co już wiemy o klasterek w Kongo" (Merriam 1962, s. 48–49).

Teoria areałów kulturowych

W przeciwieństwie do koncepcji kręgu kulturowego, wyznaczanego na podstawie geograficznych zasięgów elementów pojedynczych lub wiodących, koncepcja areału kulturowego wypracowana w nauce amerykańskiej oparta była na kompleksach cech badanych kultur. Teorię areału kulturowego sformułował Clark Wissler (1917) w odniesieniu do kultur indiańskich (w Ameryce Północnej i Południowej), które podzielił na grupy na podstawie wyodrębnionych cech ich kultury:

„jeśli [...] weźmiemy pod uwagę wszystkie cechy i przesuniemy nasz punkt widzenia na grupy społeczne, czyli jednostki plemienne, to zdołamy wyodrębnić dość wyraźne ugrupowania. Otrzymamy w ten sposób areały kulturowe, czyli klasyfikację grup społecznych ze względu na ich cechy kulturowe" (*ibid.*, s. 218).

Przedstawiona przez Wisslera klasyfikacja rodzimych kultur Ameryki składa się z 15 areałów kulturowych⁸ obejmujących kultury sąsiadujących

⁷ Merriam ma na myśli obszar zawarty wewnątrz trójkąta utworzonego przez rzekę Kongo, której dorzecze koncentruje się na lewym jej brzegu.

⁸ Wissler wyróżnił najpierw wielkie obszary cechujące się wspólną podstawą egzystencji (polowania na karibu, uprawy kukurydzy, manioku, połowy łososia, zbieractwo dzikich nasion), a następnie dzielił je dalej według cech kulturowych (Olszewska-Dyoniziak 1991, s. 47).

ze sobą plemion. Zostały one wyodrębnione według kryterium pewnego zespołu cech o nieprzerwanej dystrybucji (*continuous distribution*). „Nieprzerwana dystrybucja” oznacza przy tym fakt występowania, choć niekoniecznie w identycznym nasileniu, danej cechy w obrębie kulturowego areалу. Badane cechy nie muszą mieć i na ogół nie mają takich samych zasięgów wśród sąsiadujących ze sobą grup, z czego wynika, że między ich kulturami nie istnieją ostro zarysowane różnice typologiczne. Areal kulturowy składa się zatem z kultur podobnych pod względem wybranego zbioru cech, przy czym miarą tego podobieństwa jest nasilenie (obliczane statystycznie) występowania danej cechy lub jej wariantu. Obszar, w którym stwierdza się największe skupienie elementów (cech) charakterystycznych dla danego areалу Wissler nazwał centrum kulturowym. Uważał, że podobieństwo sąsiadujących ze sobą kultur plemiennych jest efektem dyfuzji, która ma charakter koncentryczny, tzn. rozpoczyna się w centrum i stopniowo ogarnia obszary coraz od niego odleglejsze. Kultury najbardziej oddalone od centrum i posiadające w związku z tym najmniejszą liczbę cech wspólnych Wissler nazwał peryferiami areалу. Twierdził też, że najstarsze elementy kulturowe mają najszerze zasięgi, podczas gdy wąski zasięg oznacza późniejszą chronologicznie warstwę kultury. W amerykańskiej literaturze etnomuzykologicznej teorię areалу kulturowego zastosowali Helen Roberts (1936) i Bruno Nettl (1954) do etnomuzycznej charakterystyki rodzimych kultur Ameryki Północnej oraz Alan P. Merriam (1959) w odniesieniu do Afryki.

Kultury Ameryki Północnej dzielą się, według Nettla, na sześć arealów etnomuzycznych, wyodrębnionych na podstawie częstotliwości występowania danego zestawu cech, nie zaś na podstawie prostej obecności lub nieobecności jakiejś jednej cechy:

1. Pierwszy areal etnomuzyczny obejmuje: Indian wybrzeża północno-zachodniego, Eskimosów oraz Indian Selisz z Wyżyny Kolumbii (Kolumbia Brytyjska w Kanadzie) i z Wyżyny Fraser (w stanie Waszyngton). Grupy te znacznie różnią się pod względem kulturowym, a ich wspólną cechą jest to, że wszystkie reprezentują najmłodszą falę migracji z Azji. Muzyka tego areалу charakteryzuje się formami niestroficznymi, skomplikowaną i czasami swobodną organizacją metryczną, a także dominacją małych interwałów. Kontur melodyki eskimoskiej ma raczej kształt falisty, natomiast na wybrzeżu północno-wschodnim oraz w muzyce Seliszów najczęściej jest wahadłowy. Ważną cechą tego areálu jest występowanie charakterystycznych motywów rytmicznych w akom-

paniamencie instrumentów perkusyjnych. W muzyce indiańskiej bębny i grzechotki wykonują prosty rytm, ale na obszarze północno-zachodniego wybrzeża eskimoskiego spotyka się bardziej skomplikowane rytmy synkopowane. Muzyka Eskimosów cechuje się na ogół prostotą, lecz na północnym zachodzie można spotkać bardziej skomplikowane formy. Względne bogactwo instrumentów wskazuje na związki tej kultury z cywilizacjami meksykańskimi.

2. Do areału kalifornijsko-jumańskiego⁹ należą plemiona centralnej Kalifornii oraz plemiona mówiące językami z grupy jumańskiej, które zamieszkują południowo-zachodnie krańce Stanów Zjednoczonych. W przeciwieństwie do większości plemion indiańskich, które śpiewają głosem chrapliwym i napiętym, areał kalifornijsko-jumański charakteryzuje się stosunkowo swobodną techniką wokalną. Pieśni nie są stroficzne, lecz składają się z dwóch lub więcej samodzielnych części lub fraz, które są dowolnie powtarzane, wymieniane lub pomijane. Najbardziej znaną cechą tego areału jest tzw. podniesienie, odkryte i opisane przez Herzoga. Podniesienie jest to część pieśni wykonywana wyżej aniżeli cała pieśń. Występuje ono w większości repertuaru areału kalifornijsko-jumańskiego, a także w innych obszarach Ameryki Północnej, głównie wzdłuż wybrzeży (tab. 1).

Tabela 1

Dystrybucja „podniesienia” w muzyce indiańskiej

Plemiona i obszary	Procent „podniesienia” w repertuarze
Plemiona północno-zachodniego wybrzeża oraz Czoktawowie na południowym wschodzie	20%–30%
Północno-wschodni rejon Penobscot oraz Nutkowie na północnym zachodzie	10%–20%
Południowo-wschodnie plemiona Krik, Juczi i Tuelo	Mniej niż 10%

⁹ Juman – grupa językowa, do której należą języki Indian Juma oraz Mohave, jak też kilku innych plemion.

3. Trzeci areał obejmuje Wielką Kotlinę w Newadzie, Utah oraz północną, w większości pustynną część Wyżyny Wewnętrznej w Kanadzie. Występują tu proste kultury łowieckie i zbierackie, których muzyka charakteryzuje się raczej swobodnym śpiewem, wąskim ambitusem melodii oraz prostą formą składającą się z dwóch, dwukrotnie powtarzanych fraz. W północno-zachodniej części areału niektóre plemiona cechują się jeszcze prostszym stylem muzycznym. Na przykład Modok i Klamath posiadają wiele pieśni składających się z jednej, powtarzanej frazy. Wydaje się możliwe, że te proste repetycyjne formy są historycznie związane z nieco bardziej skomplikowanymi, lecz również repetycyjnymi formami Wielkiej Kotliny właściwej. Na skutek długich kontaktów z Indianami preriowymi plemiona Wielkiej Kotliny posiadają wiele pieśni w ich stylu. Interesującym wyjątkiem są w tym areale narracyjne pieśni plemienia Jute. Nie mają one formy stroficznej, lecz swobodną, opartą na wariacyjnym powtarzaniu kilku podstawowych motywów.

4. Areał athapaskański pokrywa się z rodziną językową o tej samej nazwie. W jego skład wchodzi przede wszystkim Nawaho i Apacze oraz prawdopodobnie północne plemiona z tej rodziny językowej, zamieszkujące zachodnie obszary Kanady. Chociaż plemiona te przez długi czas żyły na obszarach oddalonych od Nawaho i Apaczów o tysiące kilometrów, to jednak można wykazać, iż ich style muzyczne są powiązane ze sobą. Muzyka Indian Nawaho jest w tym areale najbardziej skomplikowana; być może dlatego, że pozostawała pod wpływem sąsiadujących z nimi Pueblo. Melodie Pueblo cechują się szerokim ambitusem, dużymi interwałami, a styl wokalny odznacza się użyciem falsetu. Pieśni Apaczów mają mniejszy ambitus, a ich śpiew jest bardziej napięty. Apaczów i Pueblo łączy niestroficzna forma i struktura rytmiczna o wyrazistym, lecz często i nagle zmienianym metrum.

5. Areał prerie-Pueblo obejmuje dwie najważniejsze grupy kulturowe: Indian preriowych (Czarnonodzy, Krow, Dakotowie, Komancze, Kiowowie etc.) oraz Indian Pueblo (Hopi, Zuni, Taos i in.). Indianie preriowi do niedawna prowadzili koczowniczy tryb życia. Brak politycznej i obrzędowej struktury wśród plemion Pueblo kontrastuje ze skomplikowaną organizacją ich życia i religii. Muzyka obu grup ma pewne wspólne cechy, pomimo że w ciągu kilku ostatnich wieków kontakty między nimi były sporadyczne. Należy zwłaszcza wskazać na szczególnie napięty głos podczas śpiewu oraz dwuczęściową formę pieśni, charakterystyczną także dla Arapaho. Melodia ma strukturę terasową, stopniowo opadającą i za-

trzymującą się na długim, niskim dźwięku. Indianie Pawnee i wschodnie plemiona Woodland (Menomini, Czipeweje i Winnebago), zamieszkujący obszar na wschód od Równiny Wielkiej Prerii, mają wiele cech wspólnych z Indianami preriowymi. Muzykę Indian wschodnich cechuje powtarzalność motywów rytmicznych, a także formy izometryczne.

6. Wschodnia część Stanów Zjednoczonych i południowa Kanada stanowią jeden, bardzo słabo poznany areał muzyczny, którego najbardziej charakterystyczną cechą jest responsorialny śpiew-krzyk. Formy są skomplikowane i składają się z wielu fraz. Występują tu tańce z towarzyszeniem specjalnych pieśni (np. u Irokezów). Technika wokalna polega na napięciu gardła, kontur melodii jest zwykle opadający, lecz nie ma struktury terasowej, tak jak u Indian preriowych. Przed przybyciem Europejczyków plemiona żyjące nad Zatoką Meksykańską posiadały prawdopodobnie bardziej skomplikowaną muzykę, z której jednak niewiele zachowało się do dnia dzisiejszego (Nettl 1954).

Alan P. Merriam wyróżnia w Afryce następujące areały muzyczne: 1) Khoi-San (Buszmeni i Hotentoci), 2) Afryka Wschodnia, 3) Afryka Centralna (głównie region Konga) oraz 4) Wybrzeże Zachodnie (plus kilka areałów w północnej części kontynentu, które w dużej mierze pozostają pod wpływem islamu). Te cztery areały reprezentują trzon muzyki Czarnej Afryki. Należy do nich dodać odmienną muzykę Pigmejów, którzy mieszkają w różnych częściach centralnej Afryki w otoczeniu grup murzyńskich. Style muzyczne wyodrębnionych areałów nie stanowią wyraźnie skontrastowanych całości. Różnice między nimi dają się raczej ująć w kategoriach statystycznych. To, co można usłyszeć w jednym areale, może występować także w innym, lecz rzadziej i w prostszej formie lub na odwrót.

Główną cechą areału Wybrzeża Zachodniego jest poczucie metronomu i akompaniujący, „gorący” rytm, a także symultaniczne użycie kilkunastu różnych metrów oraz responsorialna forma śpiewu. Areał Afryki Centralnej wyróżnia się znaczną różnorodnością instrumentów i stylów muzycznych oraz rozwiniętą polifonią opartą na interwale tercji. Afryka Wschodnia od wieków pozostawała pod wpływem islamu, choć nie w takim stopniu jak Afryka Północna. Dominują tu wertykalne kwinty, struktury rytmiczne nie są tak skomplikowane, a rytmy perkusyjne nie tak ważne. Podobnie jest z poczuciem harmonicznym. Muzyka areału Khoi-San jest ewidentnie podobna do stylu Afryki Wschodniej, lecz cechuje ją prostsze instrumentarium i prostsze formy (Merriam 1959).

Teoria arealów kulturowych z wielu powodów była krytykowana przez antropologów¹⁰, lecz najwięcej wątpliwości budziła wśród etnomuzykologów:

„Wyznaczanie arealów kulturowych nastrocza liczne trudności. Przede wszystkim ich formalna wartość jest wątpliwa, albowiem trudno jest rozróżnić, czy obejmują one naprawdę podobne do siebie style muzyczne, czy też podobieństwa te są iluzoryczne. Kwestia ta zależy ostatecznie od jednostek¹¹ wybranych do porównania, przy czym istnieją poważne wątpliwości, czy te jednostki powinny być wiązane z muzyką. W obu przypadkach [tj. zarówno w klasyfikacji kultur Ameryki Nettle, jak i afrykańskich Merriam] uwzględniono jedynie styl muzyczny, pomijając zarówno instrumenty, jak też koncepcje i zachowania muzyczne. [...] Warto też zauważyć, że wyznaczone w ten sposób areale muzyczne nie są zgodne z arealami kulturowymi lub językowymi. Z tego zaś wynika, że muzyka jest czymś innym niż język, a w każdym razie, że obie te dziedziny [kultury] nie są ściśle ze sobą powiązane. Wydaje się także, iż nie zachodzi jakiś bezpośredni związek muzyki z kulturą wziętą jako całość. Problem może polegać na tym, że areal kulturowy grupuje znaczną liczbę niepowiązanych ze sobą faktów, które są uporządkowane w skomplikowaną całość, podczas gdy areal muzyczny koncentruje się na jednym aspekcie kultury; po drugie zaś, koncepcja arealów kulturowych została wypracowana dla cech i kompleksów kultury materialnej, muzyczne areale zaś związane są z ideacją. [tj. kulturą duchową]. Nadto wydaje się oczywiste, że układ idei, które nazywamy dźwiękiem, strukturą lub stylem muzycznym, rozprzestrzenia się niezależnie od innych aspektów kultury, na co wskazuje niepokrywanie się arealów muzycznych z kulturowymi lub językowymi. To samo dotyczy instrumentów muzycznych, których zasięgi nie pokrywają się z arealami muzycznymi. Nie wiemy jeszcze, dlaczego tak się dzieje i możemy co najwyżej stwierdzić, że badanie dyfuzji i arealów w powiązaniu z muzyką jest znacznie bardziej skomplikowane niż się przypuszcza” (Merriam 1964, s. 296).

Techniki porównawczej analizy muzycznej

Jednym z głównych problemów antropologii zorientowanej na porównywanie kultur między sobą jest ich klasyfikacja i typologia. Dążenie do obiektywizmu i ścisłości postępowania porównawczego skierowało uwagę badaczy na metody ilościowe i statystyczne, które bardzo wcześ-

¹⁰ Przede wszystkim w pracy R. Dixona (1928).

¹¹ Jednostek, czyli kultur, co do których przyjmuje się wstępne założenie, iż są do siebie podobne.

nie stały się jednym z ważniejszych narzędzi badań antropologicznych. Etnomuzykologia amerykańska, ściśle współpracująca z antropologią, w metodach ilościowych widziała główny instrument obiektywnych i precyzyjnych badań porównawczych nad muzyką. Zasadniczą przesłanką analizy ilościowej był wyrażony przez Herskovitsa i podzielany powszechnie przez etnomuzykologów pogląd, że spośród wszystkich aspektów kultury muzyka w stopniu najwyższym poddaje się analizie metodami statystycznymi (Herskovits 1948, s. 573–574). Dzieje się tak po części na skutek sposobu pozyskiwania materiału w toku badań terenowych, po części zaś z powodu struktury samej muzyki, która może być poddawana ścisłej kontroli w warunkach laboratoryjnych. Nagranie pozwala wielokrotnie odtwarzać muzykę, przez co eliminuje się czynnik subiektywizmu, tak charakterystyczny dla metody obserwacji, którą posługują się antropolodzy. Muzyka wyjątkowo dobrze nadaje się do stosowania obiektywnej analizy statystycznej. Poprzez badanie jej prawdziwej struktury badacz może określić styl muzyczny bez uciekania się do subiektywnych charakterystyk, opartych albo na własnych przekonaniach, czym muzyka powinna być pod względem strukturalnym, albo na tych cechach muzyki, których zobiektywizować się nie da. Analizując pieśń można wyodrębnić i policzyć takie jej cechy, jak wysokość i czas trwania dźwięku, ambitus melodii, użycie interwałów, strukturę modalną i inne. Takie postępowanie gwarantuje obiektywizm i niezmiennosc wyników badania.

„Jeżeli można by było muzykę poklasyfikować na różne typy metodami statystycznymi, wiele problemów w muzykologii porównawczej dałoby się rozwiązać. Ograniczając się do statystyki interwałów, można za jej pomocą rozróżniać grupy pieśni. Powstaje pytanie, czy procentowe użycie interwałów jest odpowiednim kryterium identyfikacji grup pieśni. Jeśli miara ta okazałaby się właściwa, można by było także śledzić wzajemne wpływy muzyczne określonych grup lub plemion. Wreszcie, jeżeli okazałoby się, że specyficzne użycie interwałów i innych form strukturalnych charakteryzuje określone kultury lub subkultury, można by uzyskać jasny obraz związków pomiędzy muzyką i innymi elementami kultury, a indywidualność ekspresji estetycznej byłaby wyraźniejsza” (Freeman, Merriam 1956, s. 57).

Prosty rachunek interwałów stosowała Frances Densmore (1929), a następnie Mieczysław Koliński (1936), który obliczał ponadto procentowy udział poszczególnych interwałów występujących w określonym repertuarze muzycznym. W artykule Merriama, Whinery’ego i Freda *Songs of a Rada community in Trinidad* z 1956 r. autorzy przeanalizowali

w podobny sposób muzykę afrykańskich plemion zamieszkałych w Ameryce: Gêge (Dahomej) i Ketu (reprezentującego repertuar Jorubów) w Brazylii, Rada (Dahomej) w Trynidadzie. Dla porównania wyniki zestawiono ze statystyką interwałów w repertuarze północnoamerykańskich Indian Czejenów (tab. 2).

Tabela 2

Proporcje użycia interwałów wyrażone w procentach ogólnej liczby użytych interwałów (Merriam, Whinery, Fred 1956, s. 170)

Interwały	Gêge	Rada	Ketu	Czejenowie
Mała sekunda			1.3%	
Wielka sekunda	31.5%	25.3%	39 %	33%
Mała tercja	35.5%	39.6%	22 %	28%
Wielka tercja	12.3%	14.3%	13.5%	10%
Kwarta czysta	13.5%	14.3%	21 %	15%
Kwinta czysta	4.4%	3.9%	2.3%	5%

W artykule z 1956 r. napisanym wspólnie z Freemanem *Statistical classification in anthropology: an application to ethnomusicology* Alan P. Merriam prezentuje bardziej skomplikowaną metodę badania struktury interwałowej melodii Rada oraz Ketu. Sumy interwałów i wyrażone w procentach proporcje ich występowania poddane zostały analizie za pomocą testów statystycznych: t-Studenta oraz tzw. funkcji dyskryminacyjnej Fishera¹².

Inny problem muzykologicznych badań porównawczych podjął Koliński, który proponował zastosowanie zobiektywizowanych metod analizy w odniesieniu do tempa muzycznego. W artykule *The evaluation of tempo* (Koliński 1959) autor pisze:

„Tempo stanowi, jak wiadomo, zasadniczy element ekspresji muzycznej. Dlatego gruntowne zbadanie jego charakterystycznych właściwości jest konieczne, gdy chce się opisywać lub porównywać style muzyczne. W rzeczywistości jednak wartość metronomiczna w żadnym wypadku nie reprezentuje obiektywnej miary określonej szybkości przebiegu muzycznego. Często pieśni o podobnym metronomicznym wskazaniu tempa różnią się zasadniczo co do rodzaju i częstości (gęstości) wykorzystania określonych wartości rytmicznych. Implikuje to znaczne zróżnicowanie ich tempa rzeczywistego.

¹² Omówiona w: Żerańska-Kominek (1975).

Na przykład utwór składający się głównie z ósemek i szesnastek posiada znacznie szybsze tempo wewnętrzne aniżeli utwór, w którym dominują ćwierćnuty i półnuty, chociaż oznaczenie metronomu może być identyczne. Co więcej, w wielu przypadkach osoba transkrybująca lub kompozytor może wybrać różne sposoby notowania jednego i tego samego utworu muzycznego i zastosować całkowicie odmienne wartości metronomiczne dla danego tempa. Metronom spełnia swoje zadanie jedynie w przypadku, gdy oznaczenie tempa odnosi się do pojedynczych utworów. Innej metody wymaga natomiast określanie przeciętnych wartości tempa jakiegoś zbioru utworów muzycznych”.

Autor proponuje przyjęcie specjalnego wskaźnika przeciętnego tempa toku dźwiękowego: tempo każdego analizowanego utworu będzie wyrażone wartością określającą przeciętny odcinek czasu pomiędzy dwoma następującymi po sobie dźwiękami lub przeciętną liczbę następujących po sobie dźwięków zawartych w pewnej jednostce czasu. Jako jednostkę czasu przyjmuje minutę, aby takie oznaczenia tempa zsynchronizować z systemem metronomicznym. Liczbę jednostek metronomicznych na minutę oblicza według następującego wzoru: przeciętna wartość tempa (Tf) równa się całkowitej liczbie następujących po sobie dźwięków (No) pomnożonej przez metronomiczną wartość (Mf) i podzielonej przez całkowitą liczbę metronomicznych jednostek (Mu):

$$Tf = \frac{No \times Mf}{Mu}$$

Relacja między wartością tempa a wartością metronomiczną jest określona przez relację między całkowitą liczbą następujących po sobie dźwięków oraz całkowitą liczbą jednostek metronomicznych zawartych w danym utworze. Wskazanie tempa jest większe lub mniejsze niż wskazanie metronomu, w zależności od tego, czy liczba dźwięków jest większa czy mniejsza od liczby jednostek metronomicznych. Tempo jest równe wskazaniu metronomu wtedy, gdy liczba dźwięków jest równa liczbie jednostek metronomicznych. Przeciętna wartość sumy pojedynczych wartości tempa określa przeciętne tempo danego stylu muzycznego.

Koliński podaje przykłady zastosowania przyjętego wskaźnika w badaniach porównawczych tempa muzyki Indian amerykańskich i plemion zachodniej Afryki¹³. Ciągłą skalę wartości tempa dzieli na równe grupy

¹³ Zagadnienie to zostało szczegółowo skomentowane przez Ludwika Bielawskiego (1976).

po trzydzieści jednostek (oś x) i oblicza procentowy udział wartości tempa (oś y) w trzynastu grupach dla pewnego zbioru pieśni afrykańskich i indiańskich. Porównanie pieśni afrykańskich i indiańskich (fig. 4) wskazuje, że istnieją między nimi znaczne różnice w wykorzystywanych tempach. Normalne tempo Dahomejczyków byłoby bardzo szybkie dla Indian i na odwrót.

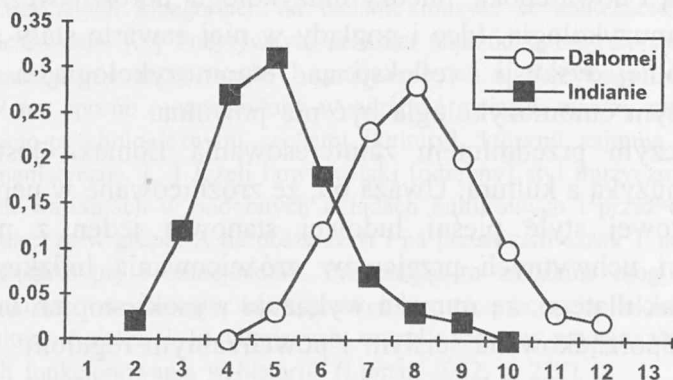


Fig. 4. Porównanie przeciętnego tempa muzyki z Dahomeju i indiańskiej z Ameryki Północnej (Koliński 1959, s. 49)

Zagadnieniem standaryzacji różnych elementów muzyki dla celów porównawczych zajmowali się także Dieter Christensen (1960) oraz Mantle Hood (1971), który proponował standaryzację skali głośności, wysokości, gęstości pulsacji dźwiękowej, barwy oraz materiału użytego do budowy instrumentów muzycznych.

Alan Lomax: etnomuzykologia na przełomie

Nie było chyba w literaturze etnomuzykologicznej pracy bardziej kontrowersyjnej i krytykowanej aniżeli opublikowana po raz pierwszy w 1968 r. *Folk song style and culture* Alana Lomaxa (Lomax 1971). Pod wieloma względami nowatorska koncepcja Lomaxa dotyczyła tych wszystkich problemów, które zwłaszcza pod koniec lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych powszechnie odczuwano jako najistotniejsze w badaniu muzyki kultur świata i najbardziej obiecujące dla dalszego

rozwoju etnomuzykologii. Z drugiej jednak strony jego podejście do badania muzyki jako „uwzorcowionego zachowania człowieka” pozostało głęboko zakorzenione w dawnym, historyczno-porównawczym modelu myślenia, który był przedmiotem dyskusji i surowej krytyki badaczy. Obszerna książka Lomaxa, ukoronowanie wieloletnich i szeroko zakrojonych badań autora¹⁴, odegrała bez wątpienia szczególną rolę pomostu między starą i nową epoką, między muzykologią porównawczą a współczesną etnomuzykologią. Idee i poglądy w niej zawarte stały się impulsem do ogólnej dyskusji i refleksji nad etnomuzykologią, a zwłaszcza nad tym, czym etnomuzykologia być nie powinna.

Zasadniczym przedmiotem zainteresowania Lomaxa jest związek pomiędzy muzyką a kulturą. Uważa on, że zróżnicowane w perspektywie ogólnoswiatowej style pieśni ludowej stanowią jeden z najbardziej wyraźnych i uchwytnych przejawów zróżnicowania ludzkiej kultury. Dzieje się tak dlatego, że muzyka wykazuje wysoki stopień organizacji, tzn. jest podporządkowana ścisłym i powtarzalnym regułom:

„Uprawianie muzyki jest jedną z najściślej uwzorcowionych form ludzkiego zachowania. Sposoby komunikacji muzycznej są tak ograniczone, że nawet zwykły słuchacz może szybko odróżnić najlepszych wykonawców i rozpoznawać utwory w jakimś idiomie muzycznym, o którego technice i zawartości nie wie nic. [...] Komunikacja muzyczna posługuje się ograniczonym zbiorem elementarnych wzorów. [...] Lecz istotą sztuki muzycznej jest zdolność do powtarzania tych podstawowych komunikatów [wzorów] za każdym razem nieco inaczej. Tu właśnie, na poziomie konwersacji muzycznej, wchodzimy w bezkresny obszar niuansu, gdzie powtórzenie nigdy nie męczy, gdzie ucho rozkoszuje się skalą o delikatnych odcieniach, a usłyszenie czegoś znanego nie jest rozkazem, lecz zaproszeniem do powrotu do domu” (Lomax 1971, s. 227 i nast.)

Odzwierciedlające się w stylu muzycznym modele komunikacji muzycznej są uzależnione od kultury, stanowiąc manifestację jej podstawowego wzoru.

„Jako roboczą hipotezę proponuję przyjąć potoczny pogląd, że muzyka w jakiś sposób wyraża emocje; jeżeli dana kultura posiada odrębny i zwarty styl muzyczny, to można zakładać istnienie odrębnego układu potrzeb i motywacji emocjonalnych, które są zaspokajane lub wywoływane przez tę muzykę” (Lomax 1971).

¹⁴ Założenia tych badań Lomax przedstawił w 1955 r. (Lomax 1955–1956), a pierwsze wyniki w 1959 (Lomax 1959).

Innymi słowy związek między muzyką a kulturą polega na tym, że muzyka wyraża lub wywołuje emocje kształtowane przez kulturę. Celem etnomuzykologii jest badanie relacji między muzyką a kulturą, co oznacza, w pojęciu Lomaxa, skoncentrowanie się na analizie stylu muzycznego jako emocjonalnej manifestacji wzoru kultury:

„Etnomuzykologia powinna przerzucić się, przynajmniej na razie, z badania muzyki w czysto muzycznych kategoriach na badanie muzyki w kontekście, jako formy ludzkiego zachowania. [...] Pozytywnym krokiem naprzód byłoby opisanie różnorodnych form zachowania muzycznego i usytuowanie ich w określonych układach kulturowych. W ten sposób można byłoby wyodrębnić związek między wzorami muzycznymi a socjo-psychologicznymi cechami [kultury], którymi zajmują się inne dyscypliny humanistyczne. [...] Jeżeli bowiem taki [odrębny] styl muzyczny pojawia się w nielicznych wariantach w podobnych układach kulturowych i przez długi czas, to można zakładać, że w grupie A na obszarze B i na przestrzeni czasu T istnieje pewien stały wzór ekspresyjny i emocjonalny. Przyjmując to założenie moglibyśmy skonstruować naukową muzykologię, która pozwoliłaby na precyzyjne określenie przenikających kultury ludzkie i kształtujących muzykę postaw emocjonalnych, jak też sposobów ich funkcjonowania w historii” (Lomax 1962, s. 227).

„Zachowanie ekspresyjne jest jednym z najlepszych wskaźników wzorów kultury i struktury społecznej. Najwyraźniej ludzie żyją tak, jak śpiewają” (Lomax 1971, s. 4).

Celem badań etnomuzykologicznych jest, według Lomaxa, sporządzenie mapy ukazującej dystrybucję kultur muzycznych, a także ukazanie związku wykonania pieśni z cechami struktury społecznej. W pierwszym etapie należy stworzyć metodę, która pozwoliłaby usytuować zbiór zjawisk muzycznych w różnych kulturach (Lomax 1962, s. 227). Badanie „różnorodnych form zachowania muzycznego” widzi Lomax wyłącznie jako analizę żywej muzyki, a nie jej zapisu, tj. nut (transkrypcji). Żywa muzyka zaś dana jest jedynie w wykonaniu muzycznym, które powinno stanowić centralny obiekt zainteresowań etnomuzykologa. Sposób wykonania pieśni jest bowiem wskaźnikiem społecznego i psychologicznego wzoru kultury:

„Od wielu wieków i w wielu kulturach adepci muzyki posiadali do dyspozycji skomplikowane systemy notacji i teorii. Muzykolodzy naszych czasów odziedziczyli ten skarb wiedzy i znacznie udoskonalili swe narzędzia badawcze. Istnieją tysiące tomów dokładnie zanotowanej muzyki wraz z pieczołowicie opisanymi wynikami jej badań. Lecz wydaje się, że nikt z nas nie przybliżył się bardziej do zrozumienia muzyki i jej znaczenia aniżeli śpiewacy z kultur prymitywnych. [...] Muzyczne zwyczaje ludzkości nie były przedtem dostatecznie dobrze poznane, by uczynić je przedmiotem badań

międzykulturowych. Lecz w ciągu ostatnich dwudziestu lat opublikowano wspaniałe nagrania terenowe muzyki prymitywnej i ludowej. Nie jesteśmy już uzależnieni od transkrypcji z egzotycznych źródeł. W przeciwieństwie do dawniejszych muzykologów nie musimy już oceniać muzyki ludów świata z perspektywy artystycznej muzyki Europy Zachodniej. Posiadamy bowiem adekwatne materiały porównawcze i możemy stopniowo je badać w ich własnych kategoriach" (Lomax 1962, s. 425).

Do badania dystrybucji stylów muzycznych na świecie Lomax zastosował specjalną technikę analizy, którą nazwał kantometrią (*cantometrics*), a która jest systemem jakościowych, tzn. słuchowych, ocen wykonania. Punkt wyjścia badań kantometrycznych stanowił wstępny podział stylów pieśni na dwa główne i opozycyjne modele. Model A obejmuje wykonania wysoce zindywidualizowane i cechujące się dominacją solisty nad grupą. Solista bowiem prezentuje muzykę, która jest zbyt skomplikowana, by w jej wykonaniu mogła uczestniczyć cała grupa. W tym modelu soliście często towarzyszy orkiestra. Model B obejmuje taki rodzaj wykonań, które z uwagi na względną prostotę i powtarzalność struktur muzycznych angażują całą grupę.

Model A reprezentuje wszystkie typy śpiewu solowego, które występują wzdłuż wielkich szlaków cywilizacji od Dalekiego Wschodu aż po Europę, tj. wszędzie tam, gdzie władza polityczna jest wysoce scentralizowana. Dzieli się on na dwa podtypy: A1 – Europa Zachodnia i kolonialna Ameryka Północna oraz A2 – Orient. Model B reprezentuje styl, który Lomax nazywa zintegrowanym i obejmuje przede wszystkim społeczności Pigmejów i Buszmenów, choć jego warianty występują również w innych kulturach. Według Lomaxa wszystkie style śpiewu mogą być opisane w kategoriach ich pozycji na skali, której jeden biegun reprezentuje maksymalna indywidualizacja, drugi zaś – maksymalna integracja. Przyjmując społeczne kryterium podziału, Lomax skonstruował kantometryczny system kodowania cech stylów pieśni na podstawie oceny ich wykonania. Analizie został poddany zbiór 2557 pieśni reprezentujących wszystkie style muzyczne świata. Podstawą doboru próby stał się atlas arealów kulturowych Murdocka (1962–1967), w którym świat podzielony jest na 56 arealów kulturowych, te zaś na 233 kultury, z których każda była reprezentowana w zbiorze Lomaxa przez około 10 pieśni.

Ocnom podlegało osiem głównych cech (poziomów) wykonania: 1) społeczna organizacja grupy wokalne, 2) społeczna organizacja orkiestry, 3) stopień spójności grupy wokalne i orkiestry, 4) stopień wyrazistości wykonania – tekst i sylaby, 5) rytmiczna organizacja grupy wokalne i

orkiestry, 6) organizacja struktury melodycznej, 7) stopień i rodzaj stosowanych ornamentów oraz 8) jakość głosu¹⁵. W sposób jakościowy oceniane były wszystkie elementy wykonania, w tym również tzw. cechy „czysto muzyczne”. I tak np. rytm oceniano nie w kategoriach policzalnego metrum, lecz w kategoriach stopnia złożoności (od najprostszego do najbardziej skomplikowanego). Relacje rytmiczne między śpiewakiem a grupą instrumentalną oceniano w kategoriach stopnia tzw. integracji: od prostego unisonu do skomplikowanego kontrapunktu. Kantometria nie jest bowiem rodzajem formalnej analizy muzycznej i dotyczy tych aspektów stylu wykonawczego, które są dostępne percepcji dowolnego, „normalnego” słuchacza.

Na standardowej karcie umieszczono wykaz cech ocenianych, przyjmując dla każdej cechy różne skale ocen, zawarte między trzema a trzynastoma punktami¹⁶. Graficzne przedstawienie wszystkich ocen danej pieśni Lomax nazwał jej „profilem” (fig. 5).

Uzyskany zbiór 2557 profilów posłużył do skonstruowania mapy stylów muzycznych na świecie, albowiem

„najważniejszym celem kantometrii, która jest schematem opisowego i systematycznego porównania, jest wyznaczenie strukturalnie i historycznie znaczącej taksonomii stylów pieśni ludowej na świecie” (Lomax 1971, s. 75).

Porównując wszystkie profile pieśni między sobą, Lomax dokonał najpierw klasyfikacji całego materiału na sześć typów. Każdy typ został ukazany graficznie, w postaci sumarycznego profilu (profil modalny) zawierającego zbiór statystycznie najczęstszych i najbardziej charakterystycznych cech danej grupy stylistycznej. Każdy typ reprezentuje jeden

¹⁵ Wykaz wszystkich cech ocenianych: 1) organizacja grupy wokalne, 2) relacja orkiestry i śpiewaków, 3) organizacja orkiestry, 4) typ organizacji wokalne, 5) tonalność: głosy, 6) rytmika: głosy, 7) typ organizacji orkiestry, 8) tonalność: orkiestra, 9) rytmika: orkiestra, 10) użycie słów asemantycznych, 11) ogólny rytm partii wokalne, 12) rytm łączący w grupie wokalne, 13) ogólny rytm orkiestry, 14) łączący rytm w orkiestrze, 15) kształt melodyczny, 16) forma melodyczna, 17) długość frazy, 18) liczba fraz w melodii, 19) pozycja finalis, 20) ogólny ambitus, 21) przeciętna wielkość interwałów, 22) typ polifonii, 23) zdobnictwo, 24) tempo, 25) głośność śpiewu, 26) rubato: głos, 27) rubato: orkiestra, 28) glissando, 29) melizmaty, 30) tremolo, 31) drżenie gardłowe, 32) rejestr, 33) szerokość głosu, 34) nosowość, 35) chrapliwość, 36) akcent, 37) wypowiadanie spółgłosek.

¹⁶ Wybór liczby punktów na skali odnoszącej się do danej cechy wynikał z przeprowadzonych wcześniej pilotażowych badań przydatności danej skali do danej cechy.

z sześciu wielkich regionów kulturowo-historycznych oraz trzy oddzielne jednostki: 1) Ameryka Północna, 2) Ameryka Południowa, 3) Wyspy Pacyfiku (Oceania z wyłączeniem Australii, która stanowi odrębną jednostkę), 4) Afryka (z Madagaskarem, ale z wyłączeniem obszaru śródziemnomorskiego) i obszar kultury afroamerykańskiej, 5) Europa, która tworzy jeden region stylistyczny od Kaukazu po Atlantyk wraz z zamorskim regionem angloamerykańskim, Kanadą Francuską i Ameryką Iberyjską (Łacińską), lecz z wyłączeniem Laponii, 6) stare, wysoko rozwinięte cywilizacje, czyli wielki afro-eurazjatycki region wykazujący ciągłość stylistyczną, rozciągający się od Afryki Północnej do Azji Wschodniej i Malajów. Region szósty obejmuje obszar wczesnych cywilizacji i krzyżowania się wszystkich podstawowych stref wpływów oraz ich rubieże, jak również enklawy ludów plemiennych. Dwa subregiony w tym wielkim regionie stanowią odrębne jednostki stylistyczne: Azja Arktyczna (Syberia wraz z Laponią) oraz Indie plemienne.

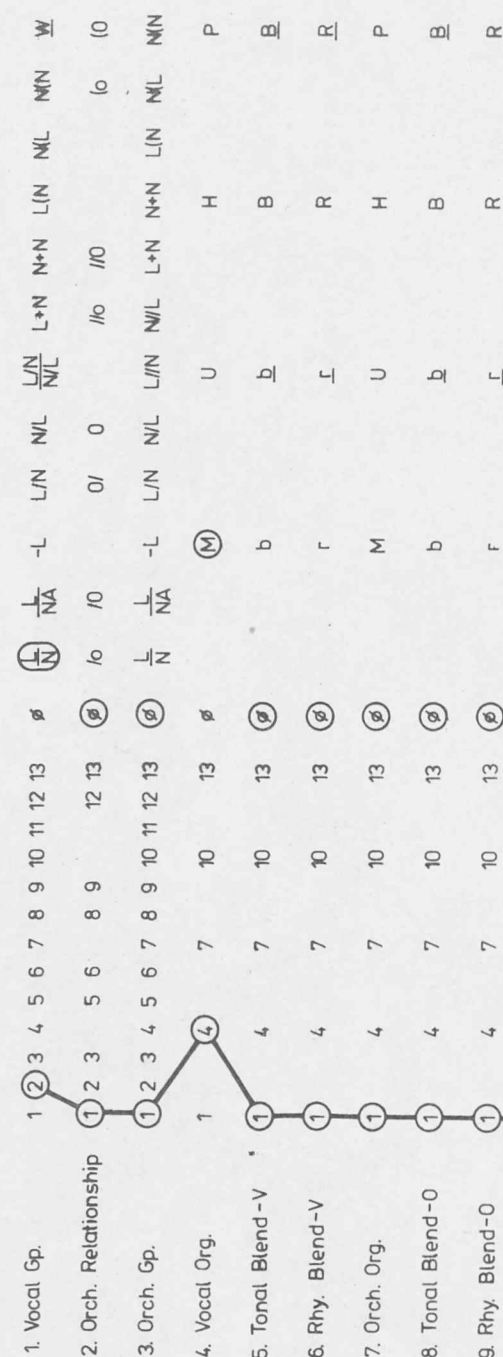
Przykładem areału kulturowego jest Ameryka Południowa, dla której sporządzono sumaryczny profil modalny (tj. wzór) (fig. 6).

Na schematycznej mapie świata ukazano dystrybucję tego profilu (fig. 7).

„Rysunek przedstawia styl Ameryki Południowej i jego pozaregionalne powiązania. Ogólne cechy stylu wskazują na historyczną jedność tego regionu, który wyraźnie wiąże się z regionami Ameryki Północnej i Azji Arktycznej. Patagonia, Ameryka Centralna i niektóre inne arealy wykazują nieco słabsze związki w obrębie tego obszaru. Podobne lub silniejsze związki łączą Amerykę Południową z Ameryką Północną i Syberią. Zasięg tego wzoru dochodzi aż do Pacyfiku.

Relacje ukazane na mapie pozostają w ścisłej zgodności ze znanymi lub przypuszczalnymi faktami historycznymi. Mapa ukazuje bowiem jedność Ameryki Indiankiej jako odrębnego regionu świata, zasiedlonego przez człowieka ponad 10 tys. lat temu. Ukazuje także Syberię jako miejsce kontaktu między Nowym i Starym Światem, stanowiąc dowód istnienia bardzo starego i uogólnionego historycznego zespołu pacyficznego. Mapa ujawnia również wewnętrzną niejednorodność amerykańsko-indiańskiej jedności. Jest to wzór logicznie wynikający z wielości kultur i środowisk, obejmujących zarówno budowniczych imperium andyjskiego, jak i tropikalne kultury rolnicze oraz myśliwskie kultury Fuego. Zasięg tego modelu odzwierciedla fizyczne bariery stojące na drodze kontaktów między ludami, tj. pasma Andów oraz tropikalne lasy.

Regionalny profil Ameryki Południowej jest częściowo wytworem licznych, odmiennych sposobów wykonania pieśni. Istnieją pewne cechy, które łączą ten profil z Ameryką Północną i ze stylami wielu innych kultur prymitywnych. Najistotniejszą cechą tego modelu jest pozbawiony lidera unison, ze słabo zaznaczoną rytmiką i tonalnością. Śpiew południowoamerykański jest bardzo chrapliwy i gardłowy. Teksty pieśni składają się w większości z powtórzeń asemantycznych, gardłowo artykułowanych sylab. Śpiewacy używają bardzo mało lub nie używają wcale ozdobników i melizmatów.



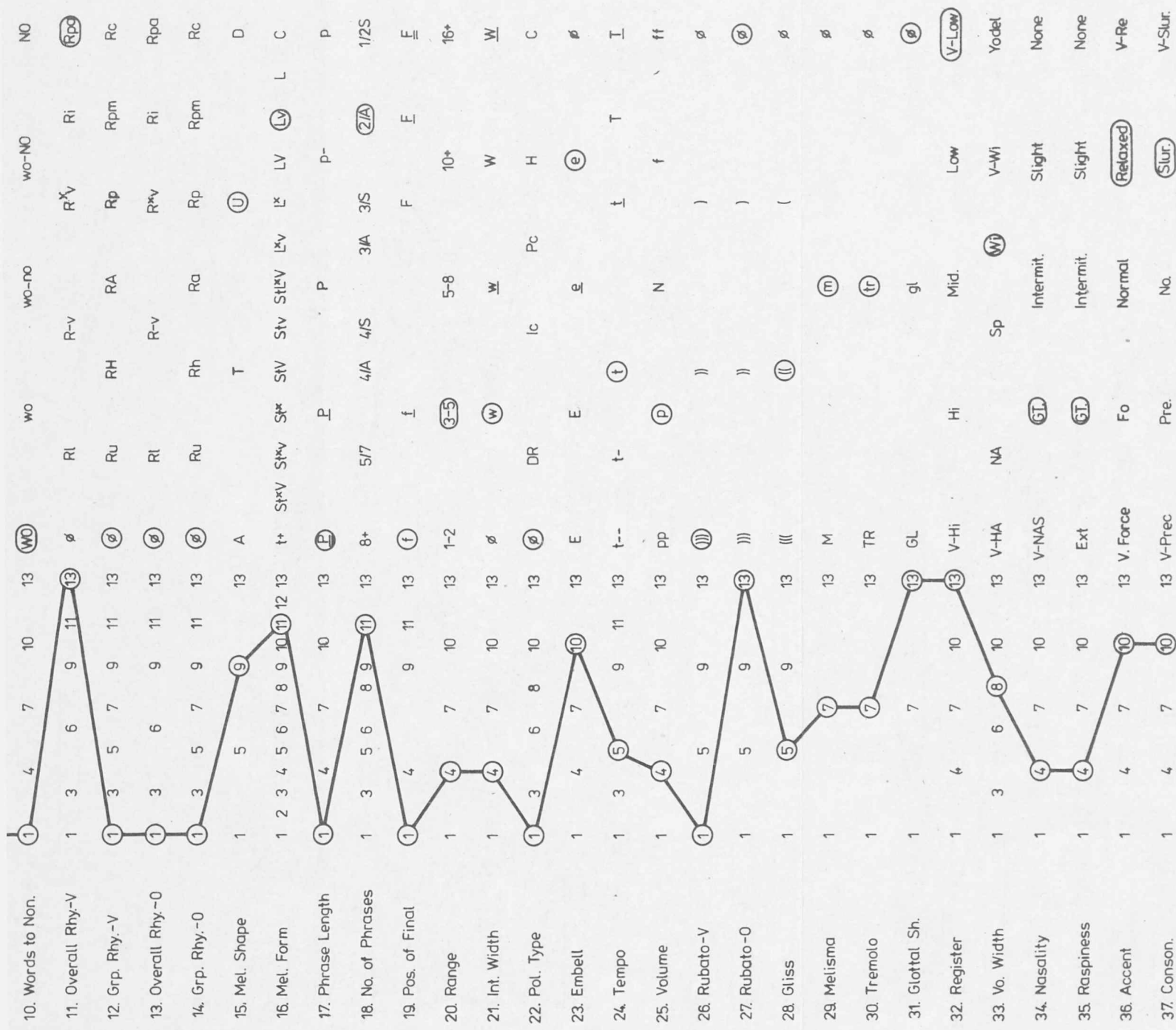


Fig. 5. Oceny kantometryczne i profil pieśni australijskiego szamana (Lomax 1971, s. 24)

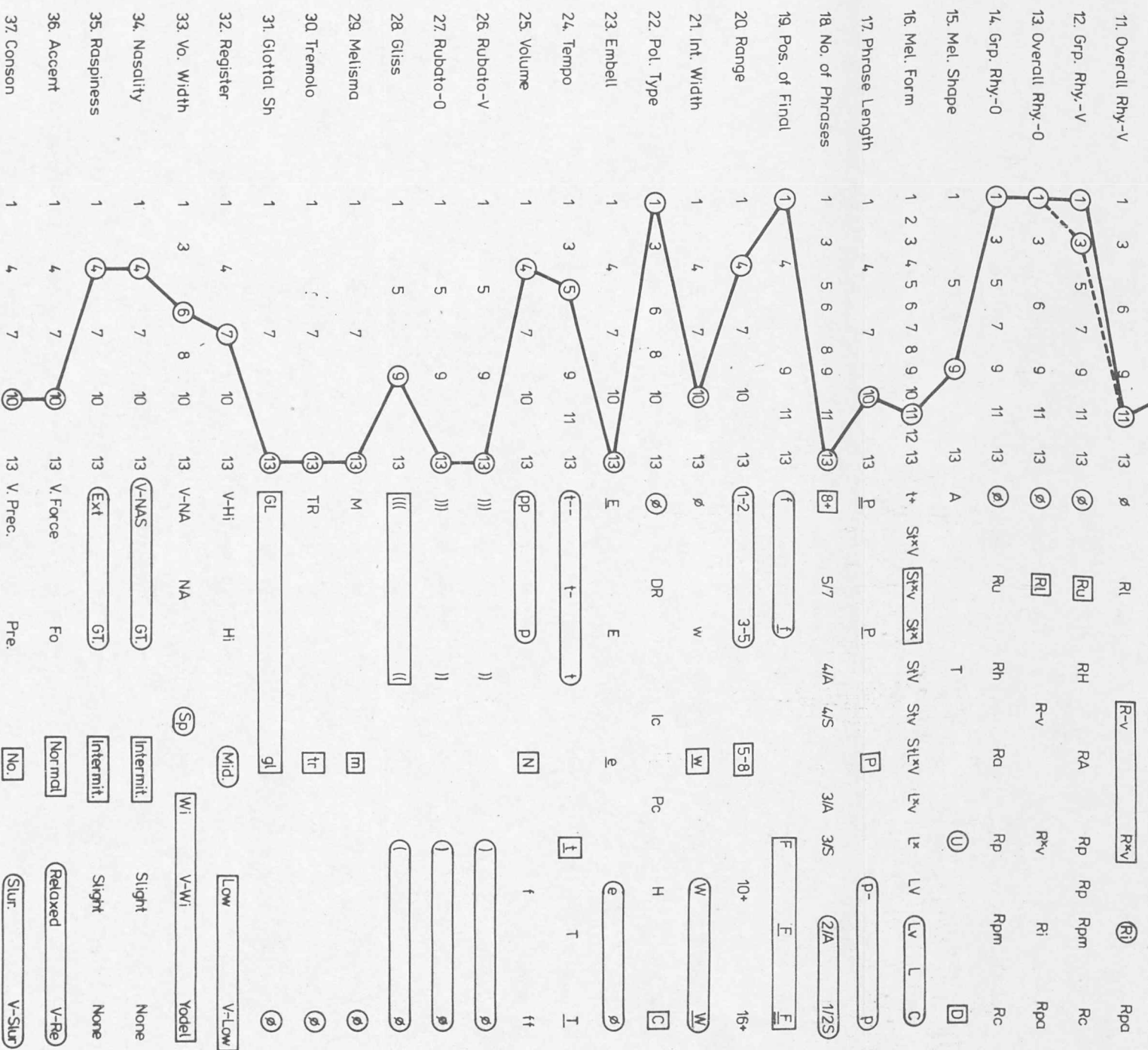


Fig. 6. Profil modalny dla Ameryki Południowej (Lomax 1971, s. 83)



Oprócz kantometrycznej analizy stylów wokalnych Lomax przeprowadził typologię tańca (metodę analizy nazwał choreometryką), struktury

tekstu (metodę analizy nazwał fonotaktyką) oraz dokonał typologii pojęć występujących w tekstach śpiewanych.

Jak wspominałam poprzednio, monumentalne dzieło Lomaxa było przedmiotem burzliwej dyskusji i ostrej krytyki. Kontrowersje budziła wielkość pobranych do badania próbek pieśni: kilka lub nawet kilkanaście pieśni w żadnym wypadku nie może stanowić dobrej reprezentacji danej kultury muzycznej. Krytykowano także oparte na arbitralnych kryteriach chronologizowanie materiału i jego historyczną interpretację. Podważano sposób, w jaki Lomax korelował strukturę wykonania ze strukturą społeczną oraz przyjęte przez niego założenie, że wykonanie muzyki zawsze wiąże się z istnieniem grupy. Tymczasem jest wiele takich kultur, w których muzyka może być wykonywana tylko indywidualnie, a grupa czy nawet słuchacze nie są potrzebni. Zarzucano autorowi psychokulturowy redukcjonizm, twierdząc, że żadna kultura muzyczna na świecie nie posiada jedyne, reprezentującego ją wzorca muzycznego. Krytykowano również samą metodę jakościowej oceny materiału, dowodząc, że uśrednia wyniki analizy i ogranicza jej dokładność, choć dzisiaj wydaje się oczywiste, że próba przeorientowania dotychczasowych badań etnomuzykologicznych z muzyki utrwalonej na piśmie na wykonanie muzyczne była najbardziej oryginalnym pomysłem Lomaxa.

Najpoważniejsze wątpliwości budziła więc metoda analizy, a zwłaszcza historyczna interpretacja materiału. W tej warstwie swego dzieła Lomax był kontynuatorem dawnej komparatystyki muzykologicznej i jej rozlicznych, powszechnie krytykowanych słabości. Steven Feld nazwał pracę Lomaxa „głównym wydarzeniem w historii komparatystyki muzycznej” (Feld 1984). Do tego słusznego stwierdzenia dodać tylko należy, iż była to bez wątpienia nie tylko najwybitniejsza z dotychczasowych, lecz także ostatnia spośród wielkich muzykologicznych syntez historyczno-porównawczych.

Literatura cytowana

Bielawski L.

1976 *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*. Kraków: PWM.

Boas F.

1910 *Race, language and culture*. New York: Macmillan.

1946 *The mind of primitive man*. New York: Macmillan.

1955 *Primitive art*. New York: Dover.

Christensen D.

1960 *Inner tempo and melodic tempo*. Ethnomusicology vol. 4 no 1.

Densmore F.

1926 *The American Indians and their music*. New York: Womans Press.

1929 *Pawnee music*. Bureau of American Ethnology Bulletin 93. Washington.

1930 *Peculiarities in the singing of the American Indians*. American Anthropologist 32, s. 651-660.

1954 *The music of the American Indian*. Southern Folklore Quaterly 18, s. 153-156.

Dixon R. B.

1928 *The building of cultures*. New York: Scribner's.

Feld S.

1984 *Sound structure as social structure*. Ethnomusicology vol. 28 no 3, s. 383-409.

Fletcher A. C., LaFlesche F.

1893 *A study of Omaha Indian music*. Archaeological and Ethnological Papers of the Peabody Museum vol. 1 no 5. Cambridge, s. 231-382.

Freeman L. C., Merriam A. P.

1956 *Statistical classification in anthropology: an application to ethnomusicology*. American Anthropologist 58, s. 464-472.

Gulliver P. H.

1952 *The Karamajong cluster*. Africa 22, s. 1-22.

Herskovits M. J.

1948 *Man and his works*. New York: Knopf.

Hodgen M. T.

1942 *Geographical distribution as a criterion of age*. American Anthropologist 44, s. 345-368.

Hood M.

1971 *The ethnomusicologist*. Institute of Ethnomusicology University of California. Los Angeles.

Kolinski M.

1936 *Suriname music*. W: Melville J. and Frances S. Herskovits, *Suriname folk-lore*. Columbia University Contributions to Anthropology vol. XXVII. New York, s. 489-758.

1959 *The evaluation of tempo*. Ethnomusicology vol. 3 no 2, s. 45-57.

Kroeber A. L.

1948 *Anthropology*. New York: Harcourt, Brace.

Laurenty J. S.

1960 *Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*. Annales du Musée Royal du Congo Belge, Nouvelle Série in-4, Sciences de l'Homme vol. 2. Tervueren, 2 t.

Lomax A.

1955-1956 *Nouvi ipotesi sul canto folcloristico italiano nel quadro della musica popolare mondiale*. Nuovi Argomenti. Red. A. Moravia and A. Carocci. Rome. No 17-18, s. 109-136.

1959 *Musical style and social context*. American Anthropologist no 61, s. 927-954.

1962 *Song structure and social structure*. Ethnology no 1, s. 425-451.

1971 *Folk song style and culture*. American Association for the Advancement of Science. Washington, D. C.

Merriam A. P.

1959 African music. W: *Continuity and change in African cultures*. Red. W. R. Bascom, M. J. Herskovits. Chicago: University of Chicago Press, s. 49-86.

1962 Review: J. S. Laürenty, *Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*. Ethnomusicology vol. 6, no 1, s. 45-47.

1964 *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Merriam A. P., Whinery S., Fred B. G.

1956 *Songs of a Rada community in Trinidad*. Anthropos no 51, s. 157-174.

Murdock G. P.

1962-1967 *Ethnographic atlas*. Ethnology vol. 1-5.

Nettl B.

1954 *North American Indian musical styles*. Memoirs of the American Folklore Society vol. 45. Philadelphia.

1958 *Transposition as a composition technique in folk and primitive music*. Ethnomusicology vol. 2 no 2, s. 56-65.

1959 *Notes on ethnomusicology in post-war Europe*. Ethnomusicology vol. 3 no 2, s. 66-71.

Olszewska-Dyoniziak B.

1991 *Czowiek-kultura-osobowość. Wstęp do klasycznej antropologii kultury*. Kraków: „Universitas”.

Roberts H. H.

1933 *From in primitive music*. New York: Norton.

1936 *Musical areas in aboriginal North America*. Yale University Publications in Anthropology no 12. New Haven.

Roberts H. H., Swadesh M.

1955 *Songs of the Nootka Indians of Western Vancouver Island*. Transactions of the American Philosophical Society, New Series, vol. 45, part. 3. Philadelphia.

Sapir E.

1916 *Time perspective in aboriginal American culture: a study in method*. Canada Department of Mines, Geological Survey, Memoir 90 no 13, Anthropological Series, Ottawa.

Wissler C.

1917 *The American Indian*. New York: McMurtrie.

1923 *Man and culture*. New York: Crowell.

Żerańska-Kominek S.

1975 Zastosowanie procedury statystycznej dla rozwiązania wybranych problemów klasyfikacyjnych w etnomuzykologii. W: *Ze studiów nad metodami etnomuzykologii*. Wrocław, Ossolineum, s. 43–51.

Raporty

Kierunki i dziedziny badań etnomuzykologicznych

Część druga

Etnomuzykologia współczesna

Już w połowie lat trzydziestych w amerykańskiej etnomuzykologii zaczęło pojawiać się określenie oznaki krytycznej i postawiła się nowa forma badań nad muzyką kultur pozaeuropejskich. W 1936 r. George Hartog podsumował dotychczasowy dorobek etnomuzykologii amerykańskiej.

Dotychczasowe badania etnomuzykologiczne w Ameryce zostały podzieleny na cztery dziedziny: 1) etnomuzykologia historyczna, 2) etnomuzykologia etnograficzna, 3) etnomuzykologia etnologiczna, 4) etnomuzykologia etnopsychologiczna. W etnomuzykologii historycznej badano muzykę kultur przeszłości, w etnomuzykologii etnograficznej badano muzykę kultur żyjących, w etnomuzykologii etnologicznej badano muzykę kultur przeszłości i żyjących, a w etnomuzykologii etnopsychologicznej badano muzykę kultur żyjących. W etnomuzykologii historycznej badano muzykę kultur przeszłości, w etnomuzykologii etnograficznej badano muzykę kultur żyjących, w etnomuzykologii etnologicznej badano muzykę kultur przeszłości i żyjących, a w etnomuzykologii etnopsychologicznej badano muzykę kultur żyjących.

W 1937 r. ten sam badacz opisał etnomuzykologię amerykańską, jak i Amerykanów etnomuzykologów i ich badania.

W etnomuzykologii amerykańskiej badano muzykę kultur przeszłości i żyjących, a etnomuzykologia etnopsychologiczna badano muzykę kultur żyjących. W etnomuzykologii historycznej badano muzykę kultur przeszłości, w etnomuzykologii etnograficznej badano muzykę kultur żyjących, w etnomuzykologii etnologicznej badano muzykę kultur przeszłości i żyjących, a w etnomuzykologii etnopsychologicznej badano muzykę kultur żyjących.

Część druga

Etnomuzykologia współczesna

Kierunki i dziedziny badań etnomuzykologicznych

Krytyka osiągnięć muzykologii porównawczej

Już w połowie lat trzydziestych w muzykologii porównawczej dały się odczuć pierwsze oznaki kryzysu i poszukiwań nowej formuły badań nad muzyką kultur pozaeuropejskich. W 1936 r. George Herzog podsumował dotychczasowy dorobek etnomuzykologii amerykańskiej:

„Rosnące zainteresowanie muzyką prymitywną i ludową na całym świecie wskazuje, że sztuka ‘prymitywna’ i ‘ludowa’ mają duże znaczenie dla naszej obecnej kultury. [...] Niestety wysiłki w kierunku zaspokojenia tego zainteresowania pozostawiają wiele do życzenia. Brak wykształcenia, właściwej techniki i koordynacji prowadzonych badań jest przyczyną straty energii i dublowania wysiłków, podczas gdy niektóre ważne problemy pozostają nietknięte. Większość prac koncentruje się na problemach, które mogłyby być lepiej sformułowane, lub są oparte na materiale, który nie jest bynajmniej bez zarzutu. Większość prac jest tak amatorska, że wyniki są bezużyteczne dla uczonych, a mylące dla szerokiej rzeszy czytelników” (Herzog 1936, s. 5).

W 1937 r. ten sam badacz ostro skrytykował zarówno amerykańskie, jak i europejskie transkrypcje muzyki ludowej:

„Wady dotychczasowych metod transkrypcji muzyki ludowej stają się bardzo wyraźne, gdy opublikowane materiały konfrontujemy z nagraniem, lub gdy próbujemy je zapisywać czy opracowywać. Dopiero dzięki pomocy obiektywnych nagrań fonograficznych zaczynamy sobie zdawać sprawę, że niektóre subtelne elementy muzyki ludowej, takie jak ornamentacja, maniera śpiewu, a także niuanse rytmiczne i intonacyjne są ważne. Uświadamiamy sobie, że notacja muzyczna jest bardzo niedoskonałym środkiem zapisywania i przekazywania melodii” (Herzog 1937, s. 231).

Głęboka refleksja i poważna dyskusja nad przyszłością etnomuzykologii rozpoczęła się na dobre dopiero po zakończeniu II wojny światowej. Konieczność zmiany dotychczasowego modelu dyscypliny zwanej muzykologią porównawczą oraz ponownego określenia jej miejsca wśród nauk muzykologicznych była odczuwana wówczas przez wszystkich:

„Uczeni zainteresowani etnomuzykologią zaczęli zdawać sobie sprawę, jak ogromne i trudne jest ich zadanie [...]. Z każdego zakątka dyscypliny wyzierało poczucie bezradności. W kolejnych latach kontynuowano prosty opis oraz stosowano cztery główne metody: unilinearną ewolucję, teorię kręgów kulturowych, teorię arealów kulturowych oraz klasyfikację. Lecz dla wszystkich było jasne, że muzyka nie daje się wyjaśnić za pomocą uproszczonego wyliczania. Zjawisko było zbyt skomplikowane; nie powstał żaden system notacji, który można było zastosować do wszystkich stylów; każdy badacz posługiwał się innym rodzajem analizy formalnej; [...] Nettl posunął się nawet do stwierdzenia, że analizy w ogóle nie da się zrobić” (McLeod 1974, s. 105).

W podobnym, krytycznym tonie wypowiadał się amerykański muzykolog Manfred Bukofzer:

„Jak dotąd jedynie kilku badaczy widzi potrzebę wkroczenia w trudną i odległą dziedzinę antropologicznej muzykologii, choć II wojna światowa uwypukliła jej ogromne praktyczne znaczenie. Muzyka niezachodnia przedstawia ogrom trudnych problemów, które radykalnie różnią się od problemów, z którymi stykamy się w muzykologii. Podstawowe koncepcje muzyczne w muzyce orientalnej nie mają prawie nic wspólnego z muzyką Zachodu. Antropologiczna dziedzina muzykologii podejmuje wysiłki w kierunku zbierania muzyki świata [...]. Porównanie muzyki zachodniej i niezachodniej da muzykologii prawdziwie światową perspektywę – perspektywę, która jest celem naszych badań.

Na razie jesteśmy dalecy od tego ideału. Zbieranie muzyki niezachodniej dopiero się zaczęło. Z uwagi na ograniczenia naszej notacji muzyka ta może być utrwalana jedynie przez fonograf, taśmę magnetofonową i film dźwiękowy. Sytuację pogarsza paradoksalny fakt, że fonograf i radio psują rodzime kultury muzyczne szybciej aniżeli jakiegokolwiek środki zdołają ją nagrać. [...]

Wciąż musimy uczyć się na nowo, że charakter muzyki niezachodniej wymaga specyficznych metod badawczych. Właściwa w odniesieniu do kwartetów Beethovena analiza procesu tematycznego nie nadaje się do muzyki Ockeghema, nie mówiąc już o analizie porównawczej melodii prymitywnych. Byłoby rzeczą prostą wykazanie, że szkocka i chińska melodia ludowa oparte są na tej samej skali albo nawet posiadają taką samą linię melodyczną. Lecz wiadomo, że obserwacja poczyniona na podstawie naszej notacji byłaby pozbawiona wartości. Prawdziwą różnicę można dopiero usłyszeć w żywym wykonaniu. I nie abstrakcyjna skala ma w tym wypadku zasadnicze znaczenie, lecz barwa dźwięku i styl wykonania, tzn. dokładnie te cechy, których nie daje się zanotować.

Jednym z najpilniejszych zadań w badaniach muzyki niezachodniej jest rozwinięcie metody, która pozwoli na stworzenie wyraźnych punktów odniesienia i porównania

różnych barw dźwięku, artykulacji, wykonania itp. Dopóki nie będziemy mieli podstawowych narzędzi, nie poradzimy sobie z większymi problemami, które przedstawia badanie muzyki niezachodniej” (Bukofzer 1956, s. 10).

Polaryzacja orientacji metodologicznych

Od początku lat pięćdziesiątych pojawiały się liczne publikacje i wypowiedzi, w których starano się na nowo określić przedmiot, cele i kierunek etnomuzykologii. Dyskusja toczyła się wokół zakresu dyscypliny, ale przede wszystkim wokół jej metody. Powszechna debata na temat przyszłości etnomuzykologii przyniosła wiele bardzo interesujących, choć nierzadko kontrowersyjnych i przeciwstawnych względem siebie propozycji i pomysłów teoretycznych, których wspólną cechą było to, że wyrażały jakiś pogląd na temat związku między muzyką a kulturą. Badanie muzyki w kulturze, tzn. interpretację muzyki z perspektywy określającego ją systemu norm i wartości kulturowych, jednomyślnie uznano za centralne zagadnienie etnomuzykologii. Kwestią sporną pozostawał problem sposobu podejścia do muzyki jako zjawiska kulturowego. W dyskusji zarysowały się dwa stanowiska, które w następnych latach rozwinęły się w dwie, głęboko opozycyjne orientacje, tj. antropologiczną oraz muzykologiczną.

Przed 1940 r. w muzykologii porównawczej dominowało podejście autonomiczne, którego istotą była analiza i opis muzyki jako zjawiska wyłącznie dźwiękowego. Po 1950 r. największy wpływ na rozwój etnomuzykologii światowej wywarli, ściśle związani z antropologią kulturową, uczeni amerykańscy, którzy kładli główny nacisk na badanie kultury, dopuszczając dość ogólny opis samej muzyki. Głównym zwolennikiem i teoretykiem antropologicznego nurtu był Alan P. Merriam, który jedyną perspektywę dla etnomuzykologii widział w jej ścisłym powiązaniu z antropologią:

„Etnomuzykologia [...] jest badaniem muzyki w kulturze. [...] Nasze główne inspiracje dla badania muzyki jako uniwersalnego aspektu aktywności ludzkiej pochodzą z antropologii kultury (Merriam 1960, s. 109).

Ideę antropologicznego podejścia do badania muzyki tradycyjnej przedstawił David P. McAllester podczas dyskusji panelowej na temat

przedmiotu i metod etnomuzykologii (*The Scope and Aims of Ethnomusicology*), która odbyła się w ramach konferencji Amerykańskiego Towarzystwa Etnomuzykologicznego w Bostonie w 1958 r.:

„Zgadzam się, że naszym przedmiotem jest ‘muzykologia’ jako nauka o muzyce świata, lecz chciałbym w innym świetle przedstawić to, co już mówiliśmy o muzyce w relacji do jej kultury. Ten aspekt nie jest przez nas uwzględniany w sposób dostateczny. Dobrze jest wiedzieć, że jakaś pieśń jest kołysanką z Bukabuka [...], lecz to mnie nie zadowala. Chciałbym bowiem wiedzieć, co ludzie Bukabuka myślą o tej kołysance i o swej muzyce w ogóle. Chcę wiedzieć, w jaki sposób ta kołysanka funkcjonuje w całym systemie wartości. Innymi słowy, chcę badać kulturę poprzez muzykę, badać muzykę jako zachowanie społeczne. Muzyka jest przede wszystkim kwestią wartości, a nie kwestią nut. Koncentrując się na zapisanym słowie, mylimy czasem mowę z pismem, w podobny sposób mieszamy muzykę z nutami. Nuty można badać metodami ścisłymi, ale muzyki jako żywej części kultury metodami ścisłymi badać się nie da. Ponadto, jak mówi Leonard Meyer, w muzyce jest ‘tendencja’, ruch, emocja, w muzyce jest ‘ekscytacja’. Sądzę, że podejście do żywej muzyki nie wymaga ciekawości, lecz miłości. Tylko poczucie zaangażowania może prowadzić do prawdziwego rozumienia muzyki w jej własnych kategoriach. Tylko to uczucie może wzbudzić nasze zainteresowanie i cierpliwość w zbliżaniu się do zrozumienia czegoś takiego, jak kompetencja w odmiennej niż nasza własna tradycji muzycznej. Chciałbym podkreślić wartość pracy terenowej – aby zrozumieć muzykę, należy jej doświadczyć w naturalnym środowisku. Nasi informatorzy dają nam wielką lekcję podziwu i szacunku. Głębia szacunku jest niezbędna, byśmy dali się skłonić do wieloletniego uczenia się jakiejś muzyki. Muzyka jest nie tylko dobrym materiałem dla zrozumienia wartości danej kultury; jest ona tą dziedziną kultury, w której możemy uczestniczyć, choć początkowo w sposób niedoskonały. Satysfakcja jest jednak ogromna. Muzyka w żadnym wypadku nie jest językiem uniwersalnym, lecz jest językiem. Ciężko pracując, można się go nauczyć” (McAllester 1959, s. 103).

Nie wszyscy etnomuzykolodzy podzielali pogląd antropologów muzycznych, że muzyka jest systemem nieautonomicznym, poznawalnym wyłącznie za pośrednictwem jego społeczno-kulturowego otoczenia:

„Dla kogoś, kto pracował z muzyką niezachodnią posiadającą notację i historię, pracowicie skonstruowany przez Merriama system definicji, modeli, technik i metod¹ nie wydaje się doskonały. W kulturach takich, jak Jawa i Indie, w których muzycy są profesjonalistami, w których o muzyce mówi się w kategoriach niezależnych od rytuału, od społecznych, lingwistycznych lub innych determinant kulturowych i w których formy muzyczne są traktowane jako autonomiczne obiekty, badania muszą polegać na opisy-

¹ Por. rozdział następny.

waniu 'muzyki jako takiej'. [...] Postulat traktowania dźwięku muzycznego wyłącznie w kontekście kulturowym wyszedł od Merriama i Blackinga i stanowił reakcję na [dotychczasową] ciasnotę pojęć [muzykologów]. Była to reakcja zdrowa, choć niewątpliwie przesadzona. Jest oczywiście prawdą, że żadna muzyka, podobnie jak język, nie może istnieć bez ludzi, którzy ją wykonują. Jest jednak również prawdą, że interpretacja niektórych zjawisk muzycznych przynosi znacznie lepsze efekty wtedy, gdy traktuje się je w kategoriach autonomicznych, wewnętrznych. Kiedy i do jakiego stopnia określona muzyka może być opisywana niezależnie od kontekstu, zależy po części od celu badania, po części zaś od roli muzyki w badanej kulturze. Muzyka europejska i indyjska są tak dalece autonomiczne, że można je z powodzeniem analizować jako zjawiska 'same w sobie'. Muzyka wielu innych kultur jest tak ściśle uwarunkowana społeczno-kulturowym, a nawet materialnym kontekstem, że poza nim byłaby całkowicie niezrozumiała. Etnomuzykolodzy nie powinni więc negować sensowności abstrakcyjnej analizy muzycznej jedynie dla zasady" (Powers 1980, s. 8).

Judith Becker, amerykańska badaczka muzyki jawańskiej, pisze:

„Jednym z głównych problemów podejmowanych przez amerykańskich etnomuzykologów na przestrzeni ostatnich piętnastu lat jest badanie związków pomiędzy muzykiem a jego słuchaczami, jego rolą w społeczeństwie oraz sytuacją, w jakiej tworzy muzykę. Badania te nauczyły nas bardzo wiele, uświadomiły nam, że muzyka istnieje dlatego, że ktoś wykonuje coś dla kogoś i że znak muzyczny jest częścią, często najbardziej interesującą, złożonego systemu komunikacji. Choć badania etnomuzykologiczne dotyczące zachowania, które można nazwać muzykologią behawioralną, uwarunkowały nas na złożoność sytuacji muzycznej, to w przeważającej większości nie przybliżyły nas do rozwiązania problemu, czym jest muzyka" (Becker 1979, s. 179).

Głosy sprzeciwu wobec nadmiernej „antropologizacji” etnomuzykologii wyszły więc przede wszystkim od „orientalistów”, których doświadczenia w badaniach nad muzyką wysoko rozwiniętych kultur Azji były całkowicie odmienne od doświadczeń etnomuzykologów zainteresowanych kulturami plemiennymi. Nie oznacza to oczywiście, że muzykologowie zaprzeczają powiązaniu muzyki z całym systemem kulturowym. Mantle Hood, uczeń Jaapa Kunsta, autor opublikowanej w 1971 r. i szeroko dyskutowanej książki *The ethnomusicologist* definiował etnomuzykologię jako „dyscyplinę, która ma na celu zrozumienie muzyki zarówno w jej wewnętrznych kategoriach, jak też w kategoriach kulturowego kontekstu”. Jednak w swej własnej praktyce badawczej na pierwszy plan wysuwał muzykę jako zjawisko autonomiczne:

„możemy kategorycznie stwierdzić, że precyzyjna stylistyczna analiza muzyki – czy to zachodniej czy to niezachodniej – musi być oparta na najdokładniejszej i

szczegółowej informacji, którą wyobraźnia badacza i cuda epoki elektronicznej mogą dostarczyć" (Hood 1982, s. 15).

Nie kwestionując zatem faktu „zanurzenia” muzyki w kulturze, etnomuzykologodzy-orientaliści przedmiot swój rozumieją na sposób muzykologiczny i koncentrują się na historii muzyki, teorii, analizie i estetyce muzycznej.

Ostre przeciwstawienie muzykologicznego i antropologicznego nurtu badań etnomuzykologicznych odegrało kluczową rolę w wiele lat trwającej dyskusji nad modelem dyscypliny, która od samego początku swego istnienia była nauką wyjątkowo niejednorodną, obejmującą rozległe i głęboko odmienne od siebie dziedziny badań. Każda z tych dziedzin posiada swą własną tradycję badawczą, odrębną problematykę oraz zespół właściwych jej metod, których do chwili obecnej nie udało się ująć w kategoriach jednej, wspólnej koncepcji teoretycznej.

Wewnętrzny podział etnomuzykologii

Uwagi wstępne

Funkcjonujący w praktyce badawczej podział etnomuzykologii na dziedziny lub subdyscypliny odzwierciedla w zasadzie dawny i przyjęty w odniesieniu do zachodniej tradycji muzykologicznej podział muzyki na cztery typy (idiomy): tzw. prymitywną, ludową, artystyczną oraz popularną (Chase 1958, s. 3). U podstaw tego schematu leży bardzo uproszczona klasyfikacja formacji społeczno-kulturowych, z którymi powiązane są określone idiomy muzyczne. Terminem „prymitywna” określano muzykę różnie i nie zawsze precyzyjnie pojmowanych pozaeuropejskich społeczności plemiennych, podczas gdy termin „ludowa” zwykło się odnosić do tradycji będących wytworem europejskich społeczności lokalnych. „Muzyka artystyczna” obejmuje profesjonalną twórczość kompozytorską, przekazywaną za pośrednictwem pisma muzycznego i występującą w społeczeństwach zaawansowanych pod względem rozwoju cywilizacyjnego. Na gruncie etnomuzykologii termin ten występuje w odniesieniu do klasycznej muzyki kultur kontynentu azjatyckiego. Wreszcie słowem „popularna” zwykło się określać muzykę rozrywkową,

„lekką”, „pospolitą”, usytuowaną na „niczyjej ziemi” zjawisk pośrednich, gdzieś pomiędzy folklorem a twórczością profesjonalną (artystyczną). Każdy z wymienionych rodzajów muzyki tradycyjnie stanowił przedmiot odrębnych dziedzin nauki, które dość poważnie różniły się od siebie pod względem metodologicznym. Nic więc dziwnego, że znalezienie dla nich wspólnej płaszczyzny teoretycznej napotykało zasadnicze trudności.

Rozwój badań we wszystkich dziedzinach etnomuzykologii spowodował stopniowe odchodzenie od sztywnego schematu podziału muzyki. Najpierw zrezygnowano z terminu „muzyka prymitywna”, który już dzisiaj całkowicie wyszedł z użycia i został zastąpiony określeniem „muzyka ludowa” (lub też: muzyka społeczności przedliterackich). Użytkowany w ten sposób podział na muzykę ludową, artystyczną i mieszaną był dla etnomuzykologów mniej rażący, lecz również budził i nadal budzi szereg wątpliwości. Obecnie schemat ten jest przedmiotem gruntownej krytyki, co nie zmienia jednak faktu istnienia podziału kompetencji i różnicowania paradygmatów badawczych poszczególnych subdyscyplin etnomuzykologii. Różnice te wynikają po części z właściwej każdej dziedzinie tradycji intelektualnej, po części zaś z charakteru materiału empirycznego, który jest przedmiotem ich badania.

Orientalistyka muzyczna

Spośród różnorodnych niezachodnich tradycji muzycznych muzyce Wschodu najwcześniej przyznano status przedmiotu badań muzykologicznych. Muzyka cywilizacji azjatyckich spełnia bowiem w zasadzie wszystkie warunki „artystyczności” w rozumieniu muzykologów: jest sztuką „uczoną”, elitarną i profesjonalną; cechuje się udokumentowaną na piśmie ciągłością historyczną; jest wyposażona w skomplikowane i również utrwalone na piśmie systemy teoretyczne; od wieków była przedmiotem wyrafinowanej interpretacji filozoficznej i estetycznej; jest transmitowana za pośrednictwem zinstytucjonalizowanych systemów edukacji muzycznej.

Badania nad muzyką wysokich kultur Azji datują się w nauce europejskiej co najmniej od końca XVIII w. Pierwszą naukową pracą w tej dziedzinie jest słynne, napisane w 1784, a opublikowane w 1792 r. dzieło angielskiego uczonego Sir Williama Jonesa *On the musical modes of the Hindus*. W ciągu dwustu lat nieprzerwanego rozwoju orientalistyka muzy-

czna stała się dziedziną wysoce wyspecjalizowaną i rozpada się dziś na liczne subdyscypliny. Pod względem przedmiotu i stosowanych metod etnomuzykologia wysokich kultur Azji jest najbliższa muzykologii historycznej, albowiem w centrum jej zainteresowania znajduje się przede wszystkim dzieło muzyczne ujmowane w kategoriach technik kompozytorskich i wykonawczych w powiązaniu z teorią i estetyką muzyczną. Ze względu na swoistość przedmiotu orientalistyka muzykologiczna miała bardzo poważne trudności teoretyczne z przystosowaniem metod antropologicznych do własnych potrzeb badawczych. Traktowana jako dziedzina etnomuzykologii, pozostawała jednak w opozycji do jej głównego nurtu, identyfikując się raczej, podobnie jak muzykologia historyczna, z naukami humanistycznymi. Niektórzy badacze sądzą wręcz, że jest to dyscyplina *par excellence* muzykologiczna:

„Można badać wschodnią muzykę artystyczną – pisał Claude Palisca – nie wychodząc poza tradycję muzykologiczną. Taki badacz jest muzykologiem w tym samym znaczeniu, jak historyk muzyki Zachodu. Jedyne różnica polega na tym, że specjalizuje się w obcej kulturze muzycznej” (Harrison, Hood, Palisca 1965, s. 107).

Antropologia i folklorystyka muzyczna

Szeroko rozumiana muzyka ludowa stanowi zakres zainteresowań dwóch dziedzin etnomuzykologii: antropologii muzycznej oraz folklorystyki. Obie dyscypliny różnią się od siebie pod wieloma względami, lecz korzystają ze wspólnej, teoretycznej koncepcji „kultury ludowej”, która stanowi najogólniejszą ramę odniesień dla prowadzonych przez nie badań. Typologiczny model „kultury ludowej” przedstawił antropolog amerykański Robert Redfield w artykule *The folk society* z 1947 r. Koncepcja Redfielda wywodzi się z dychotomicznej klasyfikacji Ferdinanda Tönniesa (1957), który wyróżnił dwa rodzaje relacji społecznych: naturalne i spontaniczne, typowe dla społeczności lokalnych (*Gemeinschaft*) oraz socjetarne, charakteryzujące społeczeństwa (*Gesellschaft*). Społeczność lokalna składa się z osób zespolonych więzią naturalną lub spontaniczną, a poczucie przynależności do grupy umożliwia współpracę wszystkich jej członków. Społeczność lokalna jest organiczną całością, w której życie i interesy poszczególnych członków grupy w dużym stopniu identyfikują się z życiem i interesem całości. W przeciwieństwie do społeczności lokalnej relacje w społeczeństwie opierają się na interesach

indywidualnych, które mają charakter współzawodnictwa i konkurencji. W społeczeństwie przeważa więc zróżnicowanie interesów i kalkulacja.

Według Redfielda (1947) pojęcie „kultura ludowa” (*folk culture*) odnosi się do społeczności cechującej się niewielkimi rozmiarami, izolacją oraz psychobiologiczną i kulturową jednorodnością, które stanowią podstawę poczucia więzi grupowej, odrębności oraz wyższej wartości w stosunku do innych grup. Rozwiązywanie problemów życia codziennego w tej społeczności dokonuje się poprzez spójny system skonwencjonalizowanych i wysoce uwzorcowanych zachowań, które tworzą kulturę tej społeczności; wzory tych zachowań kształtowane są przez tradycję transmitowaną drogą ustną i nie podlegającą krytycznej refleksji; zachowania społeczne są spontaniczne, oparte na stosunkach bezpośrednich, personalnych, a także na współpracy oraz rodzinie; kultura społeczności ludowej ustanawia cele, sposoby i formy działania, podporządkowanie się którym daje człowiekowi poczucie poprawności działania i sensu życia; społeczność ludową cechuje wysoki stopień sakralizacji, tzn. wiara w świętość sankcji i instytucji; kultura społeczności ludowej jest wysoce zorganizowanym systemem integrującym w zharmonizowaną całość wszystkie aspekty i dziedziny życia społecznego i stawia do dyspozycji swoich członków, od urodzin do śmierci, niezbędne instytucje do zaspokojenia ich potrzeb.

Przedstawiona przez Redfielda charakterystyka ma charakter typologicznego modelu, tzn. jest idealnym wzorem kultury ludowej, który nie istnieje w stanie czystym, nie odnosi się do żadnej konkretnej rzeczywistości empirycznej, pozostając teoretycznym abstraktem, użytecznym jako narzędzie jej badania. Model ten zakłada redukcję rzeczywistości empirycznej i sprowadzenie jej do typów zjawisk i relacji między nimi. Warto dodać, że Redfieldowska klasyfikacja jest także wyrażana w kategoriach innych, paralelnych dychotomii odnoszącej się zarówno do cech psychicznych typów społeczności ludzkich, jak też różnorodnych aspektów ich kultury. I tak np. społeczności ludowe są zarazem: przedindustrialne (w przeciwieństwie do grup socjetarnych, które są industrialne), oralne i realizujące swą kulturę w przestrzeni akustycznej (w przeciwieństwie do społeczeństw industrialnych, literackich i zorientowanych na wizualność) (Ong 1992; Carpenter, Mc Luhan 1960), stabilne i nie podlegające zmianom (w przeciwieństwie do dynamicznych społeczeństw socjetarnych), homogeniczne (w przeciwieństwie do rozwiniętych społeczeństw, które są heterogeniczne) itp. (Ong *op. cit.*, por. także Finnegan

1980). Należy też w tym miejscu podkreślić, że niektórzy uczeni bardzo krytycznie odnoszą się do typologii tego rodzaju, sądząc, iż zafałszowują one wiele istotnych aspektów i zjawisk życia społecznego grup ludzkich (Feld 1986; Finnegan *op. cit.*).

W idealnym modelu kultury ludowej muzyka przenika wszystkie dziedziny życia społeczności wioskowych. Silne skojarzenia emocjonalne wywoływane przez muzykę powodują, że stanowi ona jedno z najdonioślejszych kryteriów poczucia więzi, odrębności, tożsamości oraz wyższej wartości w stosunku do innych. Kultura muzyczna społeczności ludowej opiera się na spójnym, skonwencjonalizowanym i wysoce uwzorcowanym systemie zachowań muzycznych. Wzorzec i konwencja dotyczą w równej mierze funkcji, sposobu wykonania, jak i wewnętrznej organizacji muzyki. Wzory zachowań kształtowane są przez tradycję przekazywaną drogą ustną i nie podlegającą krytycznej refleksji. Ustny charakter transmisji sprzyja stabilności kultury muzycznej. Zachowania muzyczne są spontaniczne i bezpośrednie, co wyklucza podział funkcji na nadawców i odbiorców komunikatów muzycznych. Socjalizacja muzyczna, tzn. wychowanie muzyczne, ma charakter nieformalny. Spontaniczna twórczość muzyczna jednostki nie jest w kulturze ludowej hamowana, podlega jednak kontroli narzucanej przez tradycję. Muzyka nie jest przedmiotem kontemplacji estetycznej i podlega ocenie przede wszystkim w kategoriach poprawności i zgodności z tradycją. Aktywność muzyczna stanowi jednak dla członków społeczności ludowej źródło satysfakcji realizującej się w sferze emocjonalnej i społecznej (Żerańska-Kominek 1990).

Różnice między antropologią muzyczną a folklorystyką dotyczą zarówno przedmiotu, jak i metody badania muzyki w kulturze ludowej. Przedmiotem antropologii muzycznej jest całościowo ujmowana kultura społeczności ludowej, traktowanej jako względnie izolowana i zintegrowana całość. Przypomnijmy, że zgodnie z ujęciem tzw. globalnym nie rozgranicza się dziedzin kultury, a czynności symboliczne, do których zalicza się wytwarzanie muzyki, włącza się w obręb codziennych zachowań. Kulturę muzyczną w społeczności ludowej traktuje się więc jako spójny wewnętrznie podsystem całego systemu kultury.

Antropologia muzyczna zajmuje się społecznościami plemiennymi, które spełniają najwięcej warunków modelu Redfielda (Kłoskowska 1983, s. 335 i nast.). Muzyka w społecznościach plemiennych jest głęboko i bezpośrednio uwarunkowana kontekstem społeczno-kulturowym, w związku z czym pojęcia i kategorie wypracowane na gruncie muzyko-

logii są nie tylko niewystarczające, ale często wręcz nieprzydatne jako narzędzia analizy i interpretacji w badaniu muzyki tego typu. Z tego powodu antropologia muzyczna od samego początku była najściślej związana nie z muzykologią, lecz z antropologią kultury i pod względem metodologicznym odzwierciedlała niektóre ważniejsze etapy i nurty w jej rozwoju. Antropologia muzyczna rozwijała się przede wszystkim w nauce amerykańskiej, później także w brytyjskiej i cechuje się rozbudowaniem analizy kulturowej badanych zjawisk kosztem analizy muzykologicznej, co zdaniem wielu badaczy stanowi jej główną słabość.

Folklorystyka muzyczna, zwana także etnografią muzyczną, zajmuje się badaniem folkloru muzycznego oraz mechanizmu jego funkcjonowania w kulturze. Powstanie na początku XX w. folklorystyki jako samodzielnej dyscypliny akademickiej poprzedził rozwój ruchu ludoznawczego, którego celem było badanie kultury niższych pod względem cywilizacyjnym warstw lub klas (plebs) w społeczeństwach rozwarstwionych. Badania ludoznawcze prowadzone były od początku XIX w. w wielu krajach europejskich (*narodopis* w Czechach i Słowacji, *folklore* w Anglii, *narodowiedienije* w Rosji, *Volkskunde* w Niemczech) i polegały na zbieraniu różnorodnych przejawów tradycji ludowej, przede wszystkim zaś literatury, później zaś muzyki (pieśni) ludowej.

W przeciwieństwie do antropologii muzycznej, zainteresowanej muzyką jako elementem całego systemu kulturowego, przedmiotem badania folklorystyki muzycznej jest muzyka ludowa traktowana jako część kultury symbolicznej. Folklorystyka muzyczna posługuje się więc selektywną koncepcją kultury, choć należy wyraźnie podkreślić, że całość kultury ludowej w rozumieniu Redfielda zawsze stanowi niezbędną płaszczyznę odniesienia badań folklorystycznych. Globalnie ujmowana kultura jest w folklorystyce punktem wyjścia badań, lecz nie określa ich ostatecznego celu, którym pozostaje wszechstronne poznanie ludowej twórczości muzycznej rozumianej jako szczególny rodzaj sztuki. Folklorystyka jest nauką o muzyce ludowej przekazywanej oralnie, którą traktuje w kategoriach względnie autonomicznego systemu, poznawalnego dzięki technikom i metodom muzykologicznym. Z uwagi na autonomiczne traktowanie swego przedmiotu pozostaje dość blisko związana z muzykologią, niezależnie od wszystkich różnic dzielących obie dyscypliny.

Pod względem metodologicznym folklorystyka muzyczna nawiązuje do powstałej na przełomie XIX i XX w. i zorientowanej filologicznie fińskiej szkoły folklorystycznej, która identyfikowała folklor z ludową

literaturą traktowaną w sposób niezależny od pozostałych komponentów kultury ludu. Fińska folklorystyka filologiczna eksponowała metody literaturoznawstwa i główny nacisk położyła na systematykę zebranego materiału. Systematyka i klasyfikacja pieśni ludowej, metody jej transkrypcji i archiwizacji znajdują się również w centrum zainteresowania folklorystyki muzycznej. Wyspecjalizowane metody badań folklorystycznych, zwłaszcza zaś gromadzenie, przechowywanie i klasyfikacja pieśni ludowej, osiągnęły obecnie bardzo wysoki poziom zarówno pod względem koncepcji teoretycznych, jak też pod względem rozwiązań metodycznych i technicznych.

Folklorystyka muzyczna zajmuje się europejskimi kulturami ludowymi, utożsamianymi w zasadzie, lecz nie wyłącznie, z typem kultury chłopskiej, opisanym przez Roberta Redfielda (1960), a w polskiej literaturze przez Kazimierza Dobrowolskiego (1967). Charakterystyczną cechą kultury chłopskiej jest, w ujęciu obu tych autorów, powiązanie małej społeczności z szerszą strukturą społeczną, przy zachowaniu wielu elementów swoistych dla modelowej *folk culture* Redfielda.

Raz jeszcze należy podkreślić, że choć zarówno antropologia muzyczna, jak i folklorystyka muzyczna zajmują się „muzyką ludową”, to jednak różnią się od siebie w sposób zasadniczy. Pierwsza z wymienionych dyscyplin jest częścią antropologii kulturowej i należy do nauk społecznych. Druga natomiast jest częścią nauk o sztuce i należy do dyscyplin humanistycznych. Charakteryzując różnice między naukami społecznymi i humanistycznymi, Redfield powiedział: „Badacze literatury i sztuki interesują się najpiękniejszymi kwiatami drzewa, którego korzenie bada antropolog” (Redfield 1962, s. 56). „Kwiaty” (twórczość artystyczna ludu) są przedmiotem dociekań folklorystyki muzycznej, podczas gdy „korzenie” (proza życia muzycznego) pozostają domeną muzycznej antropologii.

Etnomuzykologia zmiany kulturowej

Trzy wskazane wyżej dziedziny studiów, które stanowią kanon problematyki badań etnomuzykologicznych, różnią się między sobą co do przedmiotu i ogólnej koncepcji jego analizy. Łączy je wszakże wspólne zainteresowanie muzyką określaną jako „tradycyjna”, „autentyczna”, „archaiczna”, „nieskażona wpływem cywilizacji”. Wszelkie zjawiska

mieszane wynikające z międzykulturowych kontaktów oraz wszystkie formy muzyki tradycyjnej przekształcone pod wpływem przemian cywilizacyjnych stanowią przedmiot odrębnej dyscypliny, którą można nazwać „etnomuzykologią zmiany kulturowej”. Rodowód tej dziedziny badań należy wiązać z zainicjowanym w latach trzydziestych nurtem amerykańskiej antropologii kultury zajmującej się akulturacją, tzn. międzykulturową wymianą i przenikaniem treści jednej kultury do drugiej.

Etnomuzykologia zmiany kulturowej stoi na stanowisku, że tradycyjne kryteria podziału muzyki są całkowicie nieadekwatne do istniejącej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Wskazuje na płynność i niejednoznaczność kryteriów wyróżniających muzykę artystyczną, ludową i popularną, które pozostają w stałej wymianie między sobą. Pojęcie czystej, starej i niezmiennej tradycji, która znajduje się w centrum zainteresowania etnomuzykologów uważa za przesad i przeżytek dawnej, etnocentrycznej wizji świata podzielonego w umysłach uczonych na „swoich” i „obcych”. Dynamika przemian nie jest wyłącznie przywilejem cywilizacji europejskiej i amerykańskiej i dotyczy w równym stopniu wszystkich kultur, które w epoce masowego komunikowania i wzajemnych kontaktów przekształcają się, dostosowując poszczególne elementy swych tradycji do wymogów współczesnego życia. Wedle opinii wielu badaczy muzyka jest szczególnie wrażliwa na zmieniające się konteksty życia społecznego, w związku z czym procesy transformacji jej stylów i funkcji społecznych dostarczają nieocenionych informacji o społeczeństwie i powinny stać się przedmiotem wnikliwych i obiektywnych studiów.

Zarówno przedmiot, jak i warsztat badawczy etnomuzykologii zmiany kulturowej znacznie odbiegają od klasycznych wzorców, którymi posługuje się orientalistyka muzyczna, folklorystyka oraz antropologia muzyczna. Jest to dziedzina o wielu nurtach, która obejmuje zarówno zjawiska hybrydyzacji muzycznej, tzn. mieszanie się różnych form i stylów muzycznych na skutek kulturowych procesów integracyjnych, transformację tradycji muzycznej pod wpływem rozwoju cywilizacyjnego i przemian politycznych, jak również te zjawiska muzyczne, które w sposób szczególnie wiążą muzykę tradycyjną z oddziaływaniem środków masowego komunikowania, takich jak płyta, radio, telewizja. Pod względem stosowanych metod etnomuzykologia „współczesności” jest najbliższa socjologii, korzysta bowiem często z właściwych tej dyscyplinie technik gromadzenia oraz interpretacji materiału empirycznego. Najczęściej jednak

posługuje się metodologią interdyscyplinarną, łączącą metody socjologiczne z muzykologicznymi, a często także psychologicznymi.

Etnomuzykologia zmiany kulturowej, która zajmuje się tradycjami muzycznymi w kontekście dynamiki bieżącego życia społecznego, ekonomicznego i kulturalnego współczesnego świata, często jest traktowana jako etnomuzykologia „właściwa”. Uważa się bowiem, że reprezentowana przez nią perspektywa pozwala najlepiej realizować cel etnomuzykologii, którym jest — jak wiemy — badanie muzyki w kulturze.

Literatura cytowana

Becker J.

1979 Time and tune in Java. W: *The imagination of reality: Essays in Southeast Asian coherence systems*. Red. A. L. Becker, A. Yengoyan. Norwood: N. J. Ablex Publishing Corp., s. 197–243.

Bukofzer M.

1956 Observations on the study of non-Western music. W: *Les Colloques de Wegimont I*. Brussels: Elsevier.

Carpenter E., McLuhan M.

1960 Acoustic space. W: *Exploration in communication: an Anthology*. Red. Carpenter, McLuhan. Boston: Beacon Press.

Chase G.

1958 *A dialectical approach do music history*. Ethnomusicology vol. 2 no 1.

Dobrowolski K.

1967 *Studia nad życiem społecznym i kulturą*. Wrocław: Ossolineum.

Feld S.

1986 Orality and consciousness. W: *The oral and the literate in music*. Red. T. Yosihiko, O. Yamaguti. Tokyo: Academia Music Ltd., s. 18–28.

Finnegan R.

1980 *Oral poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harrison F.L., Hood M., Palisca C.V.

1965 *Musicology*. The Princeton Studies: Humanistic scholarship in America. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, s. 217–239.

- Haydon G.
1941 *Introduction to musicology*. New York: Norton.
- Herzog G.
1936 *Research in primitive music and folk music in the United States*. Bulletin no 24 of the American Council of Learned Societies.
1937 *Musical typology in folk-song*. Southern Folklore Quaterly I.
- Hood M.
1982 *The ethnomusicologist*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Jones W.
1792 *On the musical modes of the Hindus*. Asiatick Researches 3, s. 55–87.
- Kłoskowska A.
1983 *Sociologia kultury*. Warszawa: PWN.
- McAllester D. P.
1959 *Whither ethnomusicology?* Ethnomusicology vol. 3 no 2, s. 99–105.
- McLeod N.
1974 *Ethnomusicological research and anthropology*. Review of Anthropology vol. 3, s. 99–115.
- Merriam A. P.
1960 *Ethnomusicology, discussion and definition of the field*. Ethnomusicology vol. 4 no 3, s. 107–114.
- Ong W. J.
1992 *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Lublin: KUL.
- Powers H.
1980 *Language models and musical analysis*. Ethnomusicology vol. 24 no 1, s. 1–59.
- Redfield R.
1947 *The folk society*. The American Journal of Sociology vol. 3 no 4, s. 293–308.
1960 *The little community. Peasant society and culture*. Chicago.
1962 *'Human nature' and the study of society*. Chicago.
- Tönnies F.
1957 *Community and society*. Michigan State University Press I.
- Żerańska-Kominek S.
1990 *Muzyka w przemianach tradycji etnicznej Litwinów w Polsce*. W: *Kultura muzyczna mniejszości narodowych w Polsce. Litwini, Białorusini, Ukraińcy*. Red. S. Żerańska-Kominek. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.

Antropologia muzyczna

Etnomuzykologia w dwudziestoleciu powojennym

Nawiązania teoretyczne

Po II wojnie światowej inicjatywę w dziedzinie etnomuzykologii przejęli uczeni amerykańscy, ściśle współpracujący z licznym i bardzo aktywnym środowiskiem antropologów. Kontynuując wcześniejsze doświadczenia, ukształtowane pod wpływem antropologii kulturowej związanej ze szkołą Boasa, etnomuzykolodzy prowadzili kulturowo ukierunkowane studia nad małymi społecznościami plemiennymi. Podstawową jednostkę analizy i opisu stanowiła kultura pojmowana jako integralna całość. Muzykę i zachowania muzyczne traktowano jako jeden z elementów całego systemu, nie podkreślając wszakże ich szczególnej funkcji lub wyjątkowych walorów. Autorzy monografii etnomuzykologicznych z reguły nie podejmowali rozważań metodologicznych i unikali uogólniających podsumowań o charakterze teoretycznym, ograniczając się do opisu kultury, którą poznawali zawsze z autopsji, w toku długotrwałych i szczegółowych studiów terenowych.

Pod względem teoretycznym i warsztatowym etnomuzykologiczne monografie terenowe małych społeczności plemiennych mniej lub bardziej wyraźnie nawiązywały do niektórych kierunków i szkół antropologii kulturowej, przede wszystkim zaś do podstawowych założeń funkcjonalizmu oraz do amerykańskiej szkoły etnopsychologicznej.

Funkcjonalizm został zapoczątkowany w Wielkiej Brytanii przez Bronisława Malinowskiego oraz Alfreda Reginalda Radcliffe'a-Browna.

Ogłoszone w tym samym, 1922 r. prace obu badaczy¹ zawierały pierwsze w antropologii funkcjonalistyczne analizy kultury. W przeciwieństwie do ewolucjonizmu i szkoły kulturowo-historycznej, w ramach których antropologia uprawiana była jako nauka historyczna, funkcjonalizm traktował antropologię jako dziedzinę socjologiczną. Funkcjonalisci zrezygnowali z historycznej interpretacji kultury i zajmowali się przede wszystkim działaniem kultury pojętej jako zintegrowany system, którego elementy są ze sobą powiązane funkcjonalnie. „Powiązanie funkcjonalne” oznacza, że każdy element kultury pełni jakieś funkcje zarówno w stosunku do innych elementów, jak i do całości systemu kulturowego. Zdefiniowane przez Malinowskiego pojęcie „funkcji” odnosiło się do roli, jaką pełni dany element w systemie kulturowym. Drugim kluczowym pojęciem, na którym Malinowski oparł swój system, było pojęcie „potrzeb”. Zaspokajanie potrzeb² ludzkich realizuje się wyłącznie na gruncie kultury, która tym samym jest systemem pośredniczącym między człowiekiem a jego środowiskiem:

„Kultura jest [...] instrumentalną rzeczywistością, jako że powołana została do zaspokojenia ludzkich potrzeb w sposób, jaki znacznie wykracza poza wszelkie bezpośrednie przystosowanie się do środowiska” (Malinowski 1987, s. 140).

Trzecim wreszcie pojęciem funkcjonalistycznej teorii Malinowskiego była kategoria „instytucji”, którą definiował jako zorganizowany system ludzkich działań. Funkcjonowanie kultury jest możliwe jedynie dzięki powiązaniu instytucji kulturowych jako najmniejszych, konkretnych jednostek, które obserwuje badacz w terenie.

Funkcjonalizm strukturalny Radcliffe’a-Browna różnił się pod pewnymi względami od poglądów Malinowskiego. Centralnym pojęciem w koncepcji Radcliffe’a-Browna była „struktura społeczna” (a nie jak u Malinowskiego – kultura), definiowana jako układ stosunków społecznych organizujących ludzkie grupy. Struktura społeczna jest to uporządkowanie osób w układzie stosunków społecznych, wyznaczanych ich pozycją społeczną³. Struktura społeczna odróżniona jest od organizacji

¹ *Argonauts of the Western Pacific* (patrz: Malinowski 1987) oraz *The Andaman Islander* (patrz: Radcliffe-Brown 1948).

² Bronisław Malinowski dzieli potrzeby na biologiczne, zwierzęce oraz czysto ludzkie, związane z procesem adaptacji człowieka do środowiska.

³ Pozycja społeczna jest to postulowany zespół praw i obowiązków wynikających z miejsca, jakie zajmuje dana jednostka w strukturze społecznej.

społecznej reprezentującej dynamiczny aspekt życia społecznego i definiowanej jako uporządkowanie działań ludzkich. Organizacja społeczna przejawia się poprzez układ tzw. ról społecznych⁴. Struktura i organizacja społeczna są determinowane przez obowiązujące w danej społeczności wartości i normy, od których zależą sposoby społecznych zachowań. Charakterystyczne dla Radcliffe'a-Browna przesunięcie punktu ciężkości zainteresowań w kierunku badania systemu społecznego przyczyniło się do odmiennego pojmowania celów i zadań antropologii. W ujęciu tego uczonego miała to być „przyrodnicza nauka o społeczeństwie” nie różniąca się pod względem metodologicznym od nauk przyrodniczych. Antropologia społeczna w koncepcji Radcliffe'a-Browna jest nauką porównawczą, której celem jest badanie ogólnych praw ludzkiego zachowania, przede wszystkim na podstawie małych społeczności plemiennych.

Pewien wpływ na rozwój wczesnej etnomuzykologii antropologicznej wywarła amerykańska szkoła kultury osobowości, która główny nacisk w badaniach antropologicznych położyła na problem związku między kulturą a osobowością człowieka. Przedstawiciele tej szkoły uważali, że kultury są zintegrowanymi całościami różniącymi się między sobą tym, co nazywali wzorem lub konfiguracją⁵. Wzór kultury był to zespół (konfiguracja) swoście ukierunkowanych norm i idei determinujących sposoby (wzory) zachowań ludzi w danej kulturze. Wzór był to jakby „wiodący temat” kultury, odzwierciedlający zarazem cechy psychiczne członków danej społeczności. Kulturę rozumiano więc jako ludzką osobowość w powiększonych rozmiarach. W przeciwieństwie do funkcjonalistów, którzy posługiwali się uniwersalistycznie rozumianymi potrzebami, etnopsychologowie na pierwszy plan w badaniach antropologicznych wysunęli jednostkę ludzką. Uważali, że jedyną sensowną perspektywą analizy kulturowej jest perspektywa pojedynczych osób, ich postaw i zachowań. Przyswajanie kultury w dynamicznym procesie rozwoju osobowości ludzkiej było jednym z zasadniczych przedmiotów badania w szkole etnopsychologicznej. Nabywanie kultury przez jednostkę w procesie wychowawczym nazywano enkulturacją. Do pierwszych przedstawicieli kierunku etnopsychologicznego w antropologii amerykańskiej

⁴ Rola społeczna jest to faktyczne zachowanie jednostek, będące reakcją na zachowanie innych osób. Zachowanie jednostek jest regulowane przez określone normy związane z zajmowaną pozycją społeczną.

⁵ Stąd inna nazwa szkoły: konfiguracyjizm.

należał Edward Sapir⁶, a jedną z najsłynniejszych prac etnopsychologicznych były *Wzory kultury* Ruth Benedict z 1934 r. (Benedict 1966). Drugą znakomitą przedstawicielką omawianej szkoły była Margaret Mead, która zajmowała się m.in. problemami wychowania wśród plemion indiańskich oraz społeczności na Wyspach Oceanii⁷.

Należy podkreślić, że oba wskazane wyżej kierunki metodologiczne w antropologii funkcjonowały co najwyżej jako najogólniejsze punkty odniesienia dla kulturowo zorientowanych badań etnomuzykologicznych nad społecznościami plemiennymi. Przystosowanie teorii kultury do interpretacji muzyki w kulturze napotykało bowiem liczne bariery. Główna trudność polegała na tym, że pojęciowa struktura teorii antropologicznych była zbyt ogólna dla wyjaśnienia zjawisk muzycznych i wymagała w związku z tym nadmiernych uproszczeń. Przypomnijmy np. niezwykle płodną w antropologii koncepcję wzoru kulturowego, którą wykorzystał Alan Lomax do etnomuzycznej charakterystyki kultur świata; spotkała się ona z powszechną krytyką z powodu trudnej do zaakceptowania redukcji rzeczywistości muzycznej. Okazało się więc, że realizacja, słusznej skądinąd, idei badania muzyki jako zjawiska kulturowego przedstawia problem znacznie bardziej skomplikowany niż początkowo przypuszczano.

Technika badań terenowych

Jednym z najdonioślejszych osiągnięć wcześniejszego okresu etnomuzykologii antropologicznej było wypracowanie wzoru empirycznych badań terenowych. Model pracy antropologa w terenie stworzył Bronisław Malinowski, który definitywnie zerwał z praktyką konstruowania spekulatywnych teorii kultury na podstawie wyrwanych z kontekstu i niekompletnych faktów i zjawisk. Postulował głębokie i całościowe studia empiryczne w terenie, które traktował jako najważniejszy element warsztatu antropologa. W *Argonautach Zachodniego Pacyfiku* zalecał przebywanie przez długi czas wśród badanej społeczności i prowadzenie

⁶ Jedną z najważniejszych prac Edwarda Sapira jest *Język, kultura, osobowość* (1978), po raz pierwszy opublikowana w 1949 r.

⁷ Najważniejsze prace: *Growing up in New Gwinea* (1930a), *Coming of age in Samoa* (1930b), *Sex and temperament in three primitive societies* (1935). Przekłady polskie (Mead 1986).

badan w jej języku. Kładł zwłaszcza nacisk na umiejętność nawiązania bezpośrednich kontaktów z ludźmi i obserwacji ich życia codziennego. Uważał, że antropolog powinien rejestrować nie tylko fakty zewnętrzne, lecz także poglądy i reakcje emocjonalne badanej społeczności plemiennej, co wymaga zdolności „wczuwania się” i „rozumienia” jej poglądu na świat.

Badania etnomuzykologiczne, podobnie jak praca antropologa, składają się z dwóch podstawowych etapów: pracy w terenie oraz w laboratorium lub pracowni. W przeszłości czynności te były najczęściej wykonywane przez różnych ludzi: ci, którzy jeździli w „teren”, tzn. do wiosek, rezerwatów lub kolonii, by nagrywać muzykę, nie zawsze mieli przygotowanie w zakresie technik analizy muzycznej, które stanowią trzon „pracy w gabinecie”. I na odwrót: „gabinetowi etnomuzykolodzy” rzadko wyruszali w „teren”, zadowalając się materiałem zebrany przez innych i przechowywanym w archiwum fonograficznym. Przewartościowanie teoretycznych podstaw muzykologii porównawczej, które dokonywało się w powojennym dwudziestoleciu, ściśle wiązało się z nowym podejściem do technik i metod badań empirycznych. Największe znaczenie miało podniesienie pracy w terenie do rangi powszechnie obowiązującego standardu badań etnomuzykologicznych. Wprawdzie w literaturze etnomuzykologicznej nie powstała nigdy teoria pracy terenowej, porównywalna z teorią Malinowskiego, lecz większość badaczy realizowała w praktyce wypracowane przez niego zasady. Dotyczyło to zwłaszcza etnomuzykologów amerykańskich i brytyjskich, którzy wyróżniali się umiejętnością nawiązywania bliskich kontaktów z badaną społecznością, nierzadko identyfikując się emocjonalnie z jej sztuką muzyczną.

Bruno Nettl etnomuzykologiczne badania terenowe podzielił na cztery główne kategorie: 1) zbieranie materiału (muzyki i informacji o niej) od informatorów podczas specjalnych sesji nagraniowych i wywiadów; 2) obserwacja kultury w działaniu z punktu widzenia badacza, który ustawia się w pozycji outsidera; 3) aktywne uczestnictwo w kulturze w roli badacza, a zarazem wykonawcy (muzyka, śpiewaka itp.), zwłaszcza w tych kulturach, w których edukacja muzyczna ma charakter sformalizowany; 4) prowadzenie badań za pomocą specjalnych testów i kwestionariuszy (Nettl 1964).

Należy podkreślić, że utrwalanie (nagrywanie) muzyki stanowi tylko drobną część pracy terenowej, choć na ogół badacze przywiązują do tego etapu badań duże znaczenie. Prawdopodobnie nagrany materiał muzyczny ułatwia bowiem jego późniejsze opracowanie (transkrypcję i analizę). Z

drugiej strony bardzo często zdarza się, że nagrywana muzyka odznacza się wysokimi walorami estetycznymi i wówczas zapis fonograficzny może stać się wartością samą dla siebie. Dlatego etnomuzykolodzy pracujący w terenie starają się zazwyczaj osiągnąć nagranie możliwie najwyższej jakości pod względem technicznym i artystycznym.

Wzrost znaczenia badań terenowych spowodował, że zmniejszyła się rola archiwum fonograficznego jako ośrodka pracy etnomuzykologa. Dotyczy to zwłaszcza tych przypadków, gdy celem badań jest np. opis i analiza etnografii wykonania muzycznego, jego aspektów etno-estetycznych, ekonomicznych, politycznych lub religijnych. Archiwum nie dostarcza materiału, który odpowiadałby tym wymaganiom, gdyż nie zawiera informacji, które zazwyczaj uzyskuje badacz na podstawie własnej obserwacji wykonania muzycznego w terenie, a także na podstawie wywiadów z muzykami i słuchaczami. Obecnie większość etnomuzykologów traktuje materiały archiwalne jako wstępną informację o interesującej ich kulturze (przed rozpoczęciem prac terenowych) lub jako pomoc w fazie interpretacji. Nigdy zaś nie stanowią one zasadniczej podstawy materiałowej badań.

Etnomuzykologiczne monografie małych społeczności

Etnomuzykologiczne relacje terenowe poświęcone muzyce małych społeczności plemiennych miały najczęściej charakter ogólnych monografii prezentujących w sposób opisowy całokształt kultury obserwowanej grupy. Do ciekawszych opracowań tego rodzaju należą m.in. prace: Hugh'a Traceya *Chopi musicians: their music, poetry, and instruments* (1948), Davida P. McAllestera *Peyote music* (1949), Kwabeny Nketii *The role of the drummer in Akan society* (1954), Harolda C. Conklina i José Macedy *Hanunóo music from the Philippines* (1955), Alana i Barbary Merriamów *The ethnography of Flathead Indian music* (1955), Edwina G. Burrowsa *Music on Ifaluk Atoll in the Caroline Islands* (1958), Davida P. McAllestera *Indian music in the Southwest* (1962), Alana P. Merriama *Ethnomusicology of the Flathead Indians* (1967), Bruno Nettla *Studies in Blackfoot Indian musical culture* (1967–1968).

Tematem opublikowanego w 1955 r. opracowania Richarda A. Watermana *Music in Australian Aboriginal culture – some sociological and psychological implications* jest wychowawcza funkcja muzyki w spo-

łeczności Yirkalla. Artykuł Watermana, opisujący muzykę jako element procesu zwanego w amerykańskiej szkole etnopsychologicznej enkulturacją, dobrze reprezentuje całą grupę etnomuzykologicznych monografii terenowych, przytaczam więc z niego obszerniejszy fragment:

„W każdej kulturze ludzkiej muzyka pełni wiele funkcji zarówno w życiu społeczeństwa, jak i jednostki, która ją tworzy. [...] W artykule tym chciałbym zwrócić uwagę na ten problem, omawiając życie muzyczne grupy australijskich Aborygenów obozujących niedaleko Yirkalla, na północnozachodnim krańcu Arnhem Land, gdzie zachodni brzeg Zatoki Carpentaria styka się z Morzem Arafura. Pod względem antropologicznym lud Yirkalla reprezentuje typ australoidalny. Od czasu do czasu zamieszkuje terytorium o długości ok. 200 mil, ciągnące się wzdłuż wybrzeża Arafura na zachód w kierunku Milingimbi i 200 mil na południe w kierunku rzeki Rose. Całość populacji liczy 400 osób [...].

Sztuki Yirkalla (grafika, plastyka, folklor, choreografia, dramat i muzyka) są ściśle ze sobą powiązane tematycznie, gdyż najczęściej odnoszą się do działań totemicznych zwierząt i przodków. Muzyka pełni bardzo ważną rolę w codziennym życiu Yirkalla, a prawie każda pieśń ma jakiś namalowany lub wyrzeźbiony z drewna ikonograficzny odpowiednik, historię, taniec lub związany z nią fragment rytuału. Informatorzy, którzy wyjaśniają etnografowi nazwy pożywienia roślinnego oraz zwierząt, podają najpierw słowo określające dany przedmiot, a następnie imię 'starego człowieka' lub głowy rodu, który 'śpiewał tę rzecz'.

Muzyka funkcjonuje przede wszystkim jako mechanizm enkulturacyjny, jako instrument uczenia się kultury Yirkalla. Przez całe życie Aborygen jest otoczony zdarzeniami muzycznymi, które pouczają go o środowisku naturalnym i sposobach jego wykorzystania, uczą go poglądu na świat, kształtują system wartości, a także podtrzymują wiedzę dotyczącą roli i pozycji człowieka w społeczności. Ścisłej rzecz ujmując, pieśni funkcjonują jako znaki przynależności Aborygena do grupy rodzinnej i krewniczej, jako afirmacja jego wierzeń religijnych oraz jako symbol przynależności do określonej grupy wiekowej. Niektóre pieśni służą łagodzeniu napięć, inne zaś wzmacniają emocje w punkcie kulminacyjnym obrzędu. Istnieją też takie, których celem jest wywarcie wpływu na bieg zdarzeń naturalnych. Wreszcie, niektóre rodzaje pieśni służą do wykazania się indywidualną kreatywnością lub do rozwiązywania problemów osobistych. Jest oczywiste, że w każdym przypadku enkulturacyjna funkcja muzyki pomaga kształtować społeczną osobowość Aborygena wedle [kulturowego] wzorca Yirkalla.

Proces ten jest logiczny i ciągły, o czym świadczy fakt, że nawet gaworzenie niemowląt może mieć znaczenie muzyczne dla tej społeczności. [...] W muzyce Yirkalla nie ma kołysanek. I choć niemowlę być może słyszy stylizowane zawołanie przy swoim narodzeniu, to jednak pierwsze doświadczenie muzyczne zdobywa nieco później. [...] Yirkalla posiadają instytucję porównywalną z naszymi baby-sitter [...], z którą wiąże się pierwsze faktyczne uczestnictwo dziecka w muzyce. Opiekunkami niemowląt są małe dziewczynki w wieku 10–12 lat, które pełnią dość istotną rolę na muzycznej scenie Yirkalla. [...] Jest to najbardziej kreatywna pod względem muzycznym wiekowa grupa Yirkalla.

Pieśni małych dziewczynek są pod względem strukturalnym odmienne od innych pieśni Yirkalla. Są one związane z tańcem, zwykle o charakterze imitacyjnym, i cechują się ciężkim, synkopowanym rytmem. Melodia tych pieśni jest albo monotonnym zawodzeniem [i ma określoną postać], albo wykorzystuje cztery bądź pięć dźwięków. Dziewczynki nie stosują żadnych instrumentów muzycznych, chociaż często wykonują wokalną imitację burdonowej piszczałki Aborygenów. Pieśniom towarzyszy klaskanie w ręce i wybijanie rytmu nogami. [...] Głównym muzycznym zajęciem grupy jest uczenie pieśni i tańców małych dzieci. Gdy zaczynają mówić, a nawet jeszcze wcześniej, dziewczynki zachęcają je do naśladowania śpiewu i tańca. [...] W ten sposób pierwsze śpiewanie młodzieży Yirkalla odbywa się w ciepłej atmosferze zachęty, a większość dzieci zdobywa kompetencje muzyczne równolegle z nauką mówienia. [...]

Chłopiec przechodzi obrzezanie w wieku sześciu lub siedmiu lat. Ceremonia obrzezania wiąże się z co najmniej dwoma muzycznymi aspektami, które muszą wywierać na chłopcu głębokie wrażenie. Pierwszy ma głównie charakter intelektualny i polega na zaznajomieniu go z pieśniami *karma* odnoszącymi się do jego rodu. Są to pieśni sakralne, ale nie tajemne. Pieśni tych chłopak słucha przez całe życie, nie poświęcając im większej uwagi. Teraz godzinami leży nieruchomo na piasku i słucha tych sakralnych pieśni skierowanych specjalnie do niego. Choć sens większości słów pozna znacznie później, już teraz w krótkim czasie uczy się rozpoznawania wzorów melodycznych charakteryzujących jego ród.

Gdy nadchodzi czas obrzezania, chłopiec uczy się emocjonalnego aspektu swej muzyki. Albowiem bezpośrednio przed i w czasie operacji wykorzystywany jest każdy, znany w kulturze Yirkalla sposób podnoszenia napięcia emocjonalnego. [...] Gdy chłopiec jest przynoszony przez dorosłego opiekuna na miejsce obrzezania, otaczają go wymalowani wojownicy, wykrzykujący specjalny rodzaj pieśni, której celem jest przestraszenie naturalnych lub ponadnaturalnych wrogów. [...] Po interludium wyczerpującego tańca, któremu towarzyszą krzyki i gwizdy, wojownicy zbliżają się do chłopca wykonując ogłuszające, rytmiczne wycia i krzyki. W tym samym czasie kobiety [...] rozpoczynają lamenty, kalecząc głowy zaostrzonymi kijami i kośćmi specjalnie przygotowanymi na tę okazję.

Ta masa dźwięków dochodzi do kulminacyjnego fortissimo w chwili, gdy trzymany przez opiekuna chłopiec jest operowany i dodaje swe własne przeraźliwe wrzaski do pozostałych. Następnie opiekun przenosi chłopca na bok, by opatrzyć okaleczone miejsce [...]. Kobiety przez jakiś czas kontynuują lamenty, a mężczyźni wykonują jeszcze kilka tańców. Po takiej ceremonii wszyscy są niemal całkowicie emocjonalnie wyczerpani” (Waterman 1971, s. 167–169).

Alan P. Merriam: cele i metody antropologii muzycznej

Wielokrotnie wspominany poprzednio Alan P. Merriam (1923–1980) był jednym z najaktywniejszych uczonych w powojennej etnomuzykologii. Z wykształcenia antropolog, prowadził badania nad muzyką Indian

w Ameryce Północnej⁸ oraz plemion afrykańskich⁹. Najważniejszą pozycją w jego dorobku jest wydana w 1964 r. *The anthropology of music*, w której sformułował swą słynną definicję etnomuzykologii jako nauki, której celem jest „badanie muzyki w kulturze”:

„Dźwięk muzyczny jest rezultatem ludzkich zachowań kształtowanych przez wartości, postawy i wierzenia składające się na daną kulturę. Dźwięk muzyczny może być tworzony jedynie przez ludzi i dla ludzi i choć możemy rozdzielić te dwa aspekty [dźwiękowy, muzyczny i kulturowy] konceptualnie, to jednak każdy z nich jest niekompletny bez drugiego. Muzyka jest tworem ludzkiego zachowania, które z kolei jest kształtowane tak, by mogło wytwarzać muzykę. Dlatego też badanie jednego aspektu prowadzi do badania drugiego” (Merriam 1964, s. 6).

W pierwszym rozdziale tej pracy wspominałam już, że metodologiczną osobliwością etnomuzykologii, a jednocześnie najważniejszym problemem teoretycznym jest dwoistość przedmiotu jej badania. W zależności od tematyki badań i zainteresowań poszczególnych badaczy studia etnomuzykologiczne zbliżały się bądź do muzykologii, bądź do antropologii. W praktyce jednak muzykologia i antropologia występowały najczęściej jako wykluczające się alternatywy metodologiczne: albo profesjonalny i pełny opis muzykologiczny, w którym kontekst kulturowy odgrywał rolę dość dalekiego tła, albo analiza antropologiczna, traktująca muzykę w sposób najogólniejszy, jako niespecyficzne zjawisko kulturowe. Trudności w powiązaniu obu rodzajów podejścia do muzyki będącej przedmiotem etnomuzykologii postrzegano jako największą słabość i teoretyczny dylemat tej dziedziny nauki:

„Pod nazwą ‘etnomuzykologia’ łączymy zadziwiająco zróżnicowany zbiór badań o charakterze historycznym, technicznym i strukturalnym, opisowym, analitycznym, a także takich, które jak się wydaje, nie należą do żadnego z wymienionych rodzajów. Czy etnomuzykologia jest nauką? A jeżeli tak, to co jest jej istotą, jakie są zasady, na których się wspiera, czego poszukuje? [...] Jakiegokolwiek by nie były definicje [etnomuzykologii], jakiegokolwiek stosowane w niej techniki i metodologie, główna trudność polega na tym, że etnomuzykologia [...] jest de facto skonstruowana z dwóch uznanych dziedzin, które z trudem usiłują znaleźć jakieś *modus vivendi*” (Merriam 1969, s. 214).

⁸ Najważniejszą pracą z tej dziedziny jest *Ethnomusicology of the Flathead Indians* (Merriam 1967).

⁹ Najważniejszą pracą z tego zakresu jest cytowana już *African music* (Merriam 1959).

Alan P. Merriam był pierwszym uczonym, który główny wysiłek skierował na sformułowanie teoretycznych ram dla spójnej wewnętrznie syntezy antropologii i muzykologii. Mimo licznych różnic dzielących te nauki Merriam widział możliwość ich współdziałania na gruncie dyscypliny, którą nazwał antropologią muzyki. Zasadnicza różnica pomiędzy muzykologią a antropologią leży – według Merriama – w zróżnicowaniu przedmiotów ich badania. Przedmiotem muzykologii jest artystyczna muzyka Zachodu, ujmowana w wewnętrznych, muzycznych kategoriach. Muzykologia jest zorientowaną historycznie nauką humanistyczną, zainteresowaną tym, co subiektywne, jakościowe, estetyczne, szczególne i indywidualne. Nauki humanistyczne widzą człowieka poza jego życiem społecznym, w kategoriach jego indywidualnych doświadczeń życiowych. Głównym zadaniem muzykologa jest interpretacja osobowości artysty manifestującej się w jego dziele. W tym sensie muzykologia jest nauką, której naczelnym zadaniem jest konstruowanie wiedzy o uczuciach i przeżyciach artysty jako niepowtarzalnej indywidualności twórczej.

Antropologia natomiast zajmuje się wszystkimi ludźmi wszystkich czasów i bada wszystkie aspekty kultury ludzkiej i społeczeństwa jako jeden układ powiązanych ze sobą zmiennych. Posługuje się metodami nauk przyrodniczych i uważa się za naukę społeczną, a jej celem jest zrozumienie ludzkiego zachowania. Dąży do osiągnięcia wyników obiektywnych, ilościowych, teoretycznych, ogólnych, powtarzalnych itp. Jest dyscypliną zorientowaną teoretycznie, to znaczy identyfikuje się nie tylko z metodami nauk przyrodniczych, lecz także z ich celami. W świetle nauk społecznych celem biospołecznego życia człowieka jest regulacja zachowania ukierunkowana na zaspokojenie biospołecznych potrzeb ludzkich, a tym samym ciągłości egzystencji. Ten właśnie cel wyrażany za pośrednictwem instytucji społecznych jest głównym przedmiotem zainteresowania antropologii społecznej. Nauki społeczne zajmują się człowiekiem jako zwierzęciem społecznym, a także sposobami rozwiązywania jego biospołecznych problemów w życiu codziennym. Zgodnie z tymi naukami celem zachowania kreatywnego jest wytwarzanie obiektów artystycznych służących do zaspokajania innych niż biospołeczne potrzeb człowieka. Struktura tych obiektów oraz sam akt kreacji artystycznej jest przedmiotem nauk humanistycznych. Antropolog nie zajmuje się osobowością artysty i nie ma obowiązku interpretować dzieł artystycznych. Zadaniem antropologa nie jest bowiem opisywanie muzyki lub jej wyrazu, lecz dostarczanie wiedzy o niej (Merriam 1969, s. 217–219).

Zasadniczy problem etnomuzykologii polega więc na tym, że łączy w sobie dwie, całkowicie odmiennie ukierunkowane dziedziny nauki. Odzwierciedleniem tego związku jest istnienie w obrębie etnomuzykologii dwóch, zróżnicowanych pod kilkoma względami, orientacji. Merriam wymienia pięć różnic między etnomuzykologią muzykologiczną i antropologiczną:

1. Pierwsza dotyczy rodzaju badanej muzyki. Etnomuzykolodzy „muzykologiczni” interesują się przede wszystkim muzyką artystyczną kultur wysoko rozwiniętych, np. Indii, Indonezji itd. Etnomuzykolodzy antropologiczni natomiast są zainteresowani przede wszystkim muzyką ludów niepiśmiennych, np. Indian amerykańskich, plemion Afryki, Oceanii itd.

2. W każdej z dwóch dziedzin etnomuzykologii zupełnie inaczej postrzega się przedmiot badania. Dla muzykologa jest to muzyka „jako taka”, a dla antropologa jest to zachowanie ludzkie i badanie muzyki jako elementu kultury. Muzykolog koncentruje się na badaniu struktury stylu lub wykonania muzycznego jako jednostkowego faktu artystycznego. Związek muzyki z kulturą nie leży w polu jego zainteresowań. Antropologiczny etnomuzykolog widzi wszystkie aspekty kultury ludzkiej i społeczeństwa jako zintegrowany układ zmiennych. Dlatego też czysto dźwiękowy aspekt muzyki, muzyka *per se* jest dla niego mniej ważna, albowiem stanowi zaledwie jedno z wielu ludzkich zachowań ekspresyjnych. Ponadto muzyka, podobnie jak wszystkie wytwory człowieka, jest sprzężona z wieloma innymi rodzajami koncepcji i zachowań, determinowanymi przez kulturę. Antropolog nie może więc ograniczyć się do jednego problemu lub do jednego rodzaju zachowania, którym jest np. muzyka. Powinien widzieć muzykę w kontekście całej kultury, co stanowi o specyfice podejścia antropologicznego. Co więcej, etnomuzykolog antropologiczny traktuje muzykę jedynie jako część skomplikowanego zespołu czynności, konceptualizacji i zachowań związanych z muzyką i w mniejszym stopniu interesuje się tym, co stanowi ich wytwór. Dla muzykologicznego etnomuzykologa produkt muzyczny jest głównym obiektem zainteresowań.

3. Muzykologiczna etnomuzykologia zajmuje się głównie wykonaniem muzycznym, albowiem celem muzykologii i muzykologów jest opisywanie muzyki i emocji, które wyraża. Z analizy mistrzostwa wykonawczego w tradycjach Wschodu, a także z samego wykonywania tej muzyki muzykolodzy czerpią satysfakcję i przyjemność. Nie jest to jednak zasadniczy obiekt zainteresowań antropologa, albowiem jego celem nie jest odtwarzanie i objaśnianie słuchaczom kultur, które bada. Jego zadaniem

jest analiza tego, co obserwuje, oraz przekazywanie wiedzy na ten temat. W etnomuzykologii antropologicznej wykonanie jest tylko jednym i to nie zawsze najważniejszym aspektem badań:

„Nie mam nic przeciwko wykonaniu w etnomuzykologii pod warunkiem, że nie będzie przesłaniać innych aspektów naszych studiów i że jego znaczenie nie będzie nadmiernie uwypuklane. Wykonanie jest i pozostanie ważną częścią etnomuzykologii, lecz [...] zawsze będzie bardziej interesujące dla muzykologów aniżeli dla antropologów” (Merriam 1969, s. 223).

4. Istotną różnicę między antropologią a muzykologią dostrzega Merriam w teoretycznym poziomie obu dziedzin. Antropologia jest, jego zdaniem, znacznie bardziej naukowa, dzieląc także cele z tymi wszystkim dyscyplinami, które są naukowe. Przez naukowe cele rozumie Merriam szukanie powiązań między faktami a teoriami, jak również próby przewidywania trendów, formułowania hipotez, teorii oraz praw. Przed rozpoczęciem badań antropolog z reguły identyfikuje problem lub grupę problemów, stawia hipotezy na podstawie wiedzy o danym problemie oraz podejmuje świadomą decyzję odnośnie do metodologii, która zawsze oparta jest na jakiejś teorii antropologicznej. Dzięki temu może kontrolować postępowanie badawcze oraz dokonywać istotnych uogólnień, wiązać je z innymi uogólnieniami i formułować zasady dotyczące ludzkich zachowań. Etnomuzykologia muzykologiczna nie spełnia, według Merriama, kryteriów naukowości, zadowalając się zwykłym gromadzeniem faktów empirycznych, bez wyraźnie określonej metodologii i teorii.

5. Omawiane dziedziny etnomuzykologii różnią się także, w ujęciu Merriama, stopniem tolerancji na interdyscyplinarną współpracę. Muzykologia nie jest zbyt chętna, broniąc czystości dyscypliny, podczas gdy antropologia najczęściej korzysta z wyników innych dziedzin nauki lub posługuje się ich metodami. W efekcie jej przedmiot jest bardzo szeroki i znacznie wykracza poza samą muzykę.

Według koncepcji Merriama synteza muzykologii i antropologii jest możliwa w ramach proponowanego przez niego modelu teoretycznego, którego założenia sformułował w sposób następujący:

„Zakładając, że przedmiotem naszego badania jest muzyka, ale w najszerszym sensie i widziana jako zjawisko ludzkie, proponuję model oparty na trzech poziomach analitycznych: konceptualizacje o muzyce, zachowanie w relacji do muzyki i sam dźwięk muzyczny, przy czym pierwszy i trzeci poziom są powiązane ze sobą i stale się zmieniają, ujawniając dynamiczny charakter wszystkich systemów muzycznych.

System dźwiękowy ma strukturę, ale musi być uważany jako wytwór zachowania. Z kolei zachowanie wynika z leżącej u jego podstawy koncepcji. Bez koncepcji o muzyce zachowanie nie może wystąpić, a bez zachowania dźwięk muzyczny nie może powstać. Mimo to jednak produkt [muzyczny] determinuje koncepcje bądź podtrzymując je, bądź modyfikując w zgodzie z wartościami, które dane społeczeństwo wiąże z muzyką.

Należy podkreślić, że części modelu przedstawionego wyżej są oddzielnymi całościami wyłącznie w teorii. [W praktyce] produkt muzyczny jest nierozzerwalnie związany z zachowaniem; z kolei zachowanie jedynie w teorii może być odróżnione od koncepcji, które leżą u jego podstawy; a wszystko to razem jest ze sobą powiązane sprzężeniem zwrotnym zachodzącym między wytworem a koncepcją. Całości te przedstawiłem pojedynczo dla podkreślenia, że są one częściami całości; lecz jeśli nie rozumiemy jednej części, nie możemy prawidłowo zrozumieć innych; jeśli nie rozpoznajemy części, tracimy z pola widzenia całość" (Merriam 1969, s. 226).

Z modelu tego wynika, że celem etnomuzykologii jest badanie muzyki, a nie po prostu dźwięku muzycznego; etnomuzykologia zajmuje się dźwiękiem muzycznym pojętym jako wytwór człowieka, a nie jako wyizolowany obiekt. Etnomuzykologia nie jest wyłącznie „antropologią muzyki”, ale też nie może ograniczyć się wyłącznie do samej muzyki. Etnomuzykologia jest i jednym i drugim. Bez antropologii etnomuzykologia staje się tylko zwykłą muzykologią, zajmującą się wybranym obszarem świata; bez muzyki „jako takiej” pozostaje tylko antropologią określonego aspektu kultury” (Merriam 1969, s. 227).

The anthropology of music Merriama wywarła ogromny wpływ na dalszy rozwój etnomuzykologii. Uczony ten nie tylko przedstawił teoretyczną koncepcję dyscypliny, lecz przede wszystkim zaproponował bogaty i różnorodny program jej działania. Pierwsza część pracy (Ethnomusicology) została poświęcona, częściowo omówionej wyżej, teorii etnomuzykologii. W części drugiej (Concepts and behavior) autor przedstawia sześć grup problemów związanych z wytwarzaniem muzyki i omawia kolejno: 1) koncepcje warunkujące muzykę i funkcjonujące w danej kulturze (np. kryteria odróżniania muzyki od niem muzyki, pojęcie talentu muzycznego, kryteria piękna lub poprawności wykonania itp.), 2) problem synestezji (np. słyszenie barwne, graficzna projekcja muzyki itp.) oraz tzw. modułów międzyzmysłowych, czyli wyrażen językowych opisujących wrażenia dźwiękowe za pomocą pojęć odnoszących się do innej sfery doznań zmysłowych, np. wzrokowych, dotykowych, smakowych (chodzi tu o wyrażenia takie, jak np. „linia” melodyczna, „jasny” dźwięk, „wysoki” dźwięk itp.), 3) problem fizycznych i werbalnych aspektów zachowania w procesie wytwarzania muzyki dotyczący werballi-

zowanych koncepcji i pojęć muzycznych, 4) rolę i społeczny status muzyka (w tym m.in. problem profesjonalizmu i specjalizacji muzycznych), 5) problem systemu edukacji muzycznej oraz 6) zagadnienie kompozycji muzycznej, obejmujące m.in. kwestię poprawności i społecznej akceptowalności nowego utworu muzycznego, techniki kompozytorskie, w tym improwizację.

Tematem trzeciej części (Problems and results) *The anthropology of music* Alana Merriama jest problematyka analizy i interpretacji materiału. W sześciu rozdziałach autor przedstawił: 1) problem tekstów pieśni, 2) problem społecznych funkcji muzyki (m.in. funkcja estetyczna, rekreacyjna, komunikacyjna, symboliczna i in.), 3) analizę symbolicznych znaczeń związanych z muzyką¹⁰, 4) badanie koncepcji estetycznych oraz powiązań muzyki z innymi sztukami, 5) badanie muzyki jako elementu w rekonstrukcji dziejów kultury oraz 6) badanie muzyki w kontekście dynamiki przemiany kulturowej.

Wskazując szerokie spektrum problemów tworzących dziedzinę antropologii muzycznej, Merriam nie sugerował ani też nie forsował żadnych szczególnych metod ich rozwiązywania. Formułował zagadnienia i tematy, przedstawiał wielorakość perspektyw, kierując w ten sposób społeczno-kulturowe studia nad muzyką pozaeuropejską na drogę dynamicznego rozwoju. W krótkim czasie antropologia muzyczna, której naczelnym hasłem było słynne i wielokrotnie później cytowane zdanie Merriama, że „dźwięk muzyczny może być tworzony jedynie przez ludzi i dla ludzi”, stała się wiodącym kierunkiem w etnomuzykologii. Tę pozycję antropologia muzyczna utrzymała przez co najmniej dwadzieścia następnych lat.

Kierunek strukturalny w antropologii muzycznej

Strukturalizm

Strukturalizm jest sposobem myślenia o rzeczywistości, u podstaw którego leży przekonanie, że zjawiska i przedmioty istnieją jedynie jako zespoły relacji postrzeganych przez człowieka. Doświadczenie świata

¹⁰ Rozdział przełożony na język polski: (Merriam 1982).

przez człowieka nie może być inne – twierdzą strukturaliści – jak tylko strukturalne, albowiem taki rodzaj postrzegania jest właściwością ludzkiego umysłu. Innymi słowy, rzeczy i zjawiska nie istnieją w świecie inaczej, jak tylko poprzez strukturyzację, którą nadaje im człowiek. „Prawdziwa natura rzeczy nie leży w samych rzeczach, ale w związkach między nimi, jakie sami konstruujemy, a następnie spostrzegamy.” Dlatego też głównym przedmiotem zainteresowania strukturalistów jest związek między rzeczywistością a postrzegającym ją człowiekiem. Ich celem jest badanie trwałych struktur umysłu, poprzez które umysł doświadcza i organizuje świat, nadając rzeczom i zjawiskom sens i znaczenie.

Głównym pojęciem strukturalistów jest struktura, którą Jean Piaget (1972) zdefiniował jako układ elementów charakteryzujący się: 1) całością, 2) przekształceniem, 3) samosterownością. Struktura jest całością w tym sensie, że stanowi zbiór elementów podlegający wewnętrznym prawom cechującym system jako taki. Te prawa, zwane prawami składania, „nadają całości jako takiej własności zbioru odrębne od własności elementów”. Struktura jest więc różna od sumy jej części składowych. Struktura nie jest czymś statycznym, lecz jest zdolna do procesów transformacyjnych.

„Jeżeli swoistość całości ustrukturuowanych wiąże się z prawami składania, to ze swej natury są one strukturujące” (Piaget 1972, s. 37).

W ten sposób język – podstawowa struktura człowieka – jest zdolny do przekształcenia różnych podstawowych zdań w nieskończoną liczbę nowych wypowiedzi, utrzymując je jednocześnie w ramach własnej określonej struktury. Cechą struktury jest także to, że sama siebie reguluje, co pociąga za sobą jej trwałość i zamknięcie. Oznacza to, że przekształcenia, którym podlega struktura, nie wychodzą poza jej granice, wytwarzają jedynie elementy zawsze należące do struktury i zachowujące jej prawa (Piaget 1972). Język w rozumieniu strukturalistów konstruuje swój system zgodnie ze swymi wewnętrznymi regułami, nie zaś na zasadzie odniesienia do jakichś wzorców „rzeczywistości”.

Podwaliny współczesnego myślenia strukturalistycznego stworzył szwajcarski językoznawca Ferdinand de Saussure, w *Kursie językoznawstwa ogólnego*, wydanym pośmiertnie w 1915 r. na podstawie notatek z wykładów wygłoszonych na Uniwersytecie Genewskim w latach 1906–1911. De Saussure (1961) wysunął tezę systemowości języka, który określił jako system wzajemnie uwarunkowanych znaków, służący do kodowania i dekodowania informacji. Jednym z najważniejszych rozróżnień pojęciowych i termino-

logicznych 'wprowadzonych przez de Saussure'a do językoznawstwa jest rozróżnienie między diachronicznym i synchronicznym badaniem języka. Przez badanie diachroniczne danego języka rozumie się opis jego ewolucji historycznej. Przez badanie synchroniczne rozumie się opis jego określonego stanu w pewnym punkcie czasowym. Lingwistyka synchroniczna (zwana wewnętrzną) bada wewnętrzną budowę języka, czyli jego system. System języka można wyjaśnić nie biorąc pod uwagę jego historii. Przeciwstawienie diachronii i synchronii de Saussure ilustrował swym słynnym porównaniem języka do gry w szachy:

„W partii szachów właściwością każdej sytuacji jest to, że jest ona zupełnie niezależna od stanów poprzedzających. Jest rzeczą całkowicie obojętną, czy się do danej sytuacji doszło taką drogą czy inną; ten kto śledził całą partię, nie ma najmniejszej przewagi nad ciekawym widzem, który by się zaczął przyglądać stanowi gry dopiero w momencie krytycznym. Aby opisać tę sytuację, nie trzeba wcale przypominać tego, co się stało o 10 sekund wcześniej” (de Saussure 1961, s. 97–98).

Drugim fundamentalnym rozróżnieniem de Saussure'a jest rozróżnienie między językiem (*langue*) i mową (*parole*). Przez *langue* rozumiał abstrakcyjny system językowy (język) a przez *parole* – mowę, tj. konkretne, zwykle wypowiedzi językowe. *Langue* jest to „równocześnie społeczny wytwór zdolności mowy oraz ogół konwencji przyjętych z konieczności przez grupę społeczną, aby jednostki mogły z tej zdolności korzystać”. *Langue* jest to wykrywalna struktura, która stanowi podstawę każdej wypowiedzi, natomiast mowa, czyli wypowiedź językowa reprezentuje „wykonanie” systemu językowego. Owo wykonanie języka ma charakter fizyczny, indywidualny i liniowy (przebiega w czasie). Sam język jako system reprezentuje zbiór powiązanych ze sobą znaków, jest psychiczny, społeczny i nieliniowy (jest bezczasowy). W rozumieniu de Saussure'a system językowy reprezentuje zbiór reguł dotyczących przekazu i odbioru informacji za pomocą pewnego systemu znaków.

Każdy znak w systemie językowym nie istnieje jako jednostka izolowana, lecz zawsze powiązany jest z innymi znakami tego samego rodzaju, przy czym zasadą tego związku jest stosunek opozycji. Język jest w istocie zbiorem opozycji, przy czym de Saussure zanalizował dwa typy związków (opozycji) między jednostkami językowymi: paradygmatyczne (asocjacyjne) i syntagmatyczne. Pierwsze powstają w wyniku kojarzenia jednostek według podobieństwa na paradygmatycznej, pionowej osi języka, drugie – skutkiem kojarzenia jednostek według podobieństwa na syn-

tagmatycznej (poziomej) osi języka, tj. w potoku językowym. Kojarzenia paradygmatyczne mogą zachodzić na podstawie znaczenia (np. synonimy), brzmienia (homonimy) oraz na obu tych podstawach¹¹. Z punktu widzenia wewnętrznej organizacji język stanowi system czysto znakowy, tak zwany system semiotyczny. Naukę o systemach znakowych de Saussure nazwał semiotyką albo semiologią.

Strukturalna teoria de Saussure'a odegrała kluczową rolę w rozwoju współczesnej lingwistyki, a także wywarła ogromny wpływ na przeformułowanie ogólnometodologicznych podstaw wielu innych dziedzin nauki. System podobny do językowego badacze zaczęli dostrzegać w innych sferach życia społecznego, co wkrótce doprowadziło ich do przekonania, że kultura jest uwarunkowana przez język tej kultury bądź też działa według językowych reguł strukturalnych. Przekonanie to legło u podstaw strukturalnego modelu badania kultury, którego twórcą i najwybitniejszym zarazem przedstawicielem był francuski etnolog, autor słynnej *Antropologii strukturalnej* (1970)¹² Claude Lévi-Strauss. Uczony ten uważał kulturę za rodzaj języka, którego powierzchowne manifestacje mogą być odmienne w różnych społecznościach, lecz jego system, tzn. struktura ma charakter uniwersalny. Badając strukturę języka kultury lub inaczej mówiąc „gramatykę” kulturowego systemu językowego uznał, że u jej podstaw leży system relacji, który jest wytworem nieuświadomianej działalności ludzkiego umysłu. Umysł ludzki wytwarza struktury (strukturuje, tj. porządkuje, klasyfikuje rzeczywistość), które można odkryć tylko w głębokich warstwach kultury, a nie na jej powierzchni. Struktury umysłu należą do specyfiki gatunkowej człowieka i głównym celem an-

¹¹ Przykładem stosunków syntagmatycznych mogą być stosunki między morfemami wewnątrz wyrazu, wyrazami wewnątrz związku wyrazowego itp. Przez pojęcie syntagmy rozumie się połączenie dwóch dowolnych elementów, z których jeden jest główny, drugi zaś drugorzędny. Z tego punktu widzenia syntagmą jest każdy wyraz znaczący, ponieważ składa się przynajmniej z dwóch morfemów, związek wyrazowy, ponieważ składa się on przynajmniej z dwóch wyrazów, i zdanie, ponieważ sprowadza się ono albo do wyrazu, albo do związku wyrazowego. Dzięki możliwości występowania w pewnym kontekście jednostka językowa wchodzi w relacje dwóch różnych rodzajów. Po pierwsze wchodzi w relacje paradygmatyczne ze wszystkimi jednostkami, które mogą także wystąpić w tym samym kontekście. Po drugie wchodzi w relacje syntagmatyczne z innymi jednostkami tego samego poziomu, z którymi współwystępuje i które tworzą jej kontekst. Relacje paradygmatyczne i syntagmatyczne są istotne na poziomie wyrazów, a także na każdym poziomie opisu językowego.

¹² Do najważniejszych, oprócz *Antropologii strukturalnej*, prac Lévi-Straussa należą: *Totemizm* (Lévi-Strauss 1968), *Myśl nieoswojona* (Lévi-Strauss 1969).

tropologa jest odkrycie ich na podstawie badania kultury, której istotą jest właśnie sposób, w jaki uniwersalne struktury ludzkiego umysłu są przenoszone w wyższe warstwy obserwowanej i zróżnicowanej rzeczywistości empirycznej. Zdefiniowany w ten sposób przedmiot badania kierował uwagę badacza na te dziedziny kultury, w których działanie uniwersalnych struktur mentalnych manifestuje się w sposób prawie bezpośredni. Do takich zaś zaliczał język, a zwłaszcza – w niewielkim stopniu uwarunkowany bieżącym kontekstem życia społecznego – mit, którego analiza stała się specjalnością Lévi-Straussa.

Jednym z głównych rzeczników nowej orientacji w muzykologii był Charles Seeger. Adlerowski podział na muzykologię historyczną i systematyczną badacz ten zinterpretował w kategoriach diachronii i synchronii:

„Guido Adler jako pierwszy podzielił dyscyplinę muzykologiczną na dwie odrębne dziedziny: *historisch* (historyczną) i *systematisch* (systematyczną). Mniej więcej w tym samym czasie Ferdinand de Saussure rozszerzył i sprecyzował obie te orientacje i ich wzajemne zależności w dyscyplinie zwanej przez niego lingwistyką. Wprowadził terminy ‘synchronia’, ‘w jednym czasie’ dla systemu (wewnętrzny, statyczny, strukturalny) i ‘diachronia’ ‘poprzez lub z biegiem czasu’ (ewolucyjny, funkcjonalny) dla historii. [...] Muzykologia powinna wiele nauczyć się od lingwistyki. Lingwistyka bowiem uniknęła historyzmu filologii porównawczej w II połowie XIX w., podczas gdy muzykologia dopiero teraz, w latach siedemdziesiątych wykazuje tendencje do odchodzenia od nadmiernego historyzmu. W badaniach nad muzyką wciąż brakuje głębokiego zrozumienia synchronii i diachronii, historiografii i historii. [...]

Zauważmy, że historia oznacza zarówno akt mówienia i pisanie o czymś, jak również to samo ‘coś’. Ale historiografia nie jest samą historią. Jeśli rozważymy rozwój metody historiograficznej na przestrzeni ostatnich dwóch-trzech wieków, to przekonamy się, że na początku historycy widzieli swą pracę jako wyliczanie ‘tego, co było’ diachronicznie, jako następstwo zdarzeń w czasie. Istniały przy tym filozofie, które dyktowały, o czym należy pisać, a o czym nie warto. W gruncie rzeczy jednak ‘to, co było’ stanowiło następstwo synchronicznych migawek stanów rzeczy, połączonych w całość wyobraźnią historiografa, który często był kimś w rodzaju poety i prezentował swym czytelnikom konstrukcje słowne przyjmowane przez nich jako ‘wiedza historyczna’. [...]

Wraz z rozwojem ewolucjonizmu historiografowie zaczęli pytać ‘jak doszło do tego, co było’. Jednocześnie sukces nauk przyrodniczych w analizach synchronicznych ‘tego, co jest’ doprowadził historyków do spostrzeżenia, że historia nie jest po prostu sekwencją zdarzeń, lecz sekwencją stanów lub – jeśli kto woli – struktur. Wzajemne powiązania tych struktur są tak różnorodne i podlegają one tak nieustannym zmianom, że te procesy powiązania i zmiany powinny być analizowane jako procesy ciągłe. Krótko mówiąc, synchronicznie opisywane struktury, zdarzenia i stany poruszyły się.

Możemy traktować je jako statyczne, jako punkty, ale możemy także umieścić je na linii reprezentującej rozwój diachronicznego procesu. [...]

Z tych dwóch pytań historiografa: 'co było' oraz 'jak doszło do tego, co było' wynika pytanie trzecie: 'jakie są rzeczy' [...]. Pytając 'jakie są rzeczy', znajdujemy się w sferze synchronii. Lecz z kolei synchronia rodzi diachronię. Istotą spojrzenia systematycznego (synchronicznego) jest głębsza analiza natury badanego obiektu. Analiza taka wymaga zaś wejścia w sferę diachronii. Co – pyta dosłownie systematyk – zrobili moi poprzednicy, czego nie przemyśleli, co pominęli, gdzie położyli niewłaściwy akcent. Czyli wciaga się w pytanie 'jak rzeczy mogły być takie, jakie są'. [...] Tak więc synchronia uzupełnia się z diachronią: teraźniejszość można zrozumieć tylko w kategoriach przeszłości. [...] W szerokim ujęciu zbiór badań historycznych prezentuje historię systemów; zbiór badań systematycznych prezentuje natomiast system historii. Albowiem system, podobnie jak historia dotyczy ostatecznie związku struktury i funkcji, zdarzenia i procesu, wytworów i tradycji, zgodnie z którą następuje wytwarzanie.

A jednak konkretna praca muzykologiczna będzie głównie prezentacją albo historyczną albo systematyczną. Praca ta sama jest wytworem tradycji, strukturą, która natychmiast po opublikowaniu zajmuje miejsce w strumieniu owej tradycji i wchodzi w funkcjonalne związki z innymi wytworami lub strukturami tego rodzaju, a poprzez nie z całym procesem kulturowym. Tak więc wydaje się, że choć te dwie orientacje nie mogą być w gruncie rzeczy całkowicie zespolone, to nie mogą też być całkowicie oddzielone od siebie. A badacze zawsze będą należeli do jednej z dwóch grup: albo do historyków, albo do systematyków, w zależności od dominującej perspektywy w ich pracy.

Nierzadkie są przypadki, że nasza wiedza muzyczna jest w większości lub w całości jednego rodzaju, np. jest historia, ale nie ma muzyki (jak w starożytnym Meksyku) lub jest muzyka, ale nie ma historii (np. w niektórych kulturach plemiennych). W takich przypadkach wstępne badania muszą być albo historyczne albo systematyczne. Ale muzykolog poprzez użycie ram odniesienia, technik porównawczych i innych środków prezentacji przechodzi od fazy czysto repertuarowej do fazy interpretacji, a wreszcie poprzez integrację z głównym korpusem ogólnej i muzykologicznej myśli osiąga równowagę pomiędzy tymi dwoma perspektywami" (Seeger, 1977, s. 1–5).

Muzykolodzy dostrzegli ogromny potencjał tkwiący w metodach lingwistycznych, licząc przede wszystkim na sformalizowanie i zobiektywizowanie analizy muzycznej, nazbyt ich zdaniem uwikłanej w kategorie jakościowe, subiektywne i nie poddające się weryfikacji. Podstawowym założeniem strukturalnego podejścia do analizy zjawisk muzycznych jest pogląd, że język i muzyka są systemami analogicznymi, albowiem posługują się podobnymi znakami, tzn. dźwiękami, na co wskazał Ludwik Bielawski:

„1. Język wcale nie jest jedynym systemem fonologicznym, jak sugerują to zwykle prace językoznawcze. 2. Niezależnym systemem fonologicznym jest właśnie muzyka,

a nawet wersyfikacja, pomimo iż wiąże się ściśle z systemem języka. 3. W powyższej sytuacji konieczne są studia porównawcze nad różnymi systemami fonologicznymi oraz rozpatrywanie ich z perspektywy ogólnej nauki o systemach dźwiękowych wykształconych w rozwoju kultury człowieka" (Bielawski 1969, s. 166).

Skoro zaś zarówno język, jak i muzyka są dźwiękowymi systemami semiotycznymi, metoda ich badania może być jednakowa. Zauważmy, że w naukowej refleksji o muzyce nie była to idea nowa. Próby przystosowania metod analizy językoznawczej do opisu muzyki mają w muzykologii bardzo odległą tradycję, sięgającą czasów średniowiecza. W klasycznym antyku pomiędzy muzyką w rozumieniu filozofów a muzyką w rozumieniu muzyków istniał głęboki dystans. Przystosowując spuściznę starożytności do praktyki muzycznej chorału gregoriańskiego, teoretycy poszukiwali sposobu przejścia od nieruchomych, statycznych i beczasowych kategorii starożytnego systemu do kategorii bliższych praktyce muzycznej, a więc bardziej nadających się do opisu muzyki jako zjawiska dynamicznego, sekwencyjnego i hierarchicznego. Numeryczne dyscypliny *quadrivium* (arytmetyka, astronomia, geometria i muzyka), na których koncentrowała się dotąd uwaga teoretyków muzyki, stopniowo ustępowały miejsca sztukom *trivium*, a zwłaszcza gramatyce i retoryce. Najstarszy a zarazem najpełniejszy przykład zastosowania kategorii gramatycznych do opisu muzyki w tradycji europejskiej znajdujemy w anonimowym traktacie z IX w. *Musica Enchiridis*:

„Jak litery są elementarnymi i niepodzielnymi częściami mowy, z których to liter złożone sylaby składają się znów na czasowniki i rzeczowniki, te zaś na tekst zdania, tak phtongi, które po łacinie zwą się soni, są zaczątkami śpiewu i zawartość wszelkiej muzyki kończy się wraz z ich całkowitym ustaniem. Z połączenia dźwięków tworzą się diastemata, dalej zaś z połączenia diastemata tworzą się systemata: dźwięki zaś są pierwszymi podstawami śpiewu” (Gerbert 1784:I, 159B)¹³.

Rozwinięcie gramatycznej koncepcji struktury muzycznej znajdujemy następnie w traktacie Johannaesa (ok. 1100) (Gerbert 1784:II, 242–243), a od początku XVI w. w teorii niemieckiej. Kategorie zaczerpnięte głównie z retoryki, a nie z gramatyki stanowiły podstawę wykładu kompozycji muzycznej Gallusa Dresslera (1563; patrz Dressler 1916) i Joachima Burmeistera (1606). Oparty na retoryce model analizy rozwi-

¹³ Przekład Elżbiety Witkowskiej-Zaremby.

jany był później przez Johanna Matthesona (1737, 1739), a także Heinricha Christopha Kocha, autora opublikowanej w latach 1782–1793 pracy *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Przykładem lingwistycznej koncepcji formy muzycznej jest także *Cours de composition musicale* Antonina Reichy z 1818 r. Kontynuatorem tej tradycji był Hugo Riemann (1903, s. 199–200, 270–271), który nawiązał do koncepcji Kocha. Z kolei Riemannowska teoria budowy okresowej znalazła oddźwięk w niektórych współczesnych koncepcjach strukturalnych (np. Lidov 1975).

W nauce współczesnej dyskusja na temat językowej struktury muzyki toczyła się zarówno na gruncie lingwistyki (Harweg 1968, Springer 1960), socjologii (Jackson 1968, Ruwet 1967), muzykologii (Nattiez 1972), jak i etnomuzykologii (Bright 1963). Twórcą teorii analizy lingwistycznej w muzykologii jest uczony kanadyjski Jean-Jacques Nattiez (1971), którego celem było sformułowanie strukturalistycznego modelu badania muzyki jako systemu semiotycznego i który uważał, że muzykologia, a także etnomuzykologia zdobędzie prawdziwie naukowy status, gdy przyjmie „rygorystyczną metodologię” analizy lingwistycznej. Postulował stworzenie takiego systemu analizy, który byłby zdolny do opisanie „gramatyki” języka muzycznego. W latach sześćdziesiątych, a zwłaszcza w siedemdziesiątych powstała bogata literatura muzykologiczna i etnomuzykologiczna inspirowana osiągnięciami lingwistyki strukturalnej. Większość badaczy posługiwała się metodologią dystrybucyjną, choć istniały także próby zastosowania metody funkcjonalnej oraz generatywno-transformacyjnej, której twórcą jest Noam Chomsky¹⁴. Wszystkich strukturalistów łączyło przy tym przekonanie, że język muzyczny jest systemem całkowicie autonomicznym, opisywalnym w jego własnych kategoriach gramatycznych i syntaktycznych:

„każdy utwór muzyczny jest pewną całością, której spójność wewnętrzna zagwarantowana jest następowaniem po sobie fraz muzycznych, czasem ich trwania, ich specyficzną organizacją, a także ma źródło w ukształtowaniu figur rytmicznych, sekwencji melodycznych, jak również zależy od typu powiązania ze sobą komórek melodycznych. Jedynie na płaszczyźnie pojedynczego utworu istnieje możliwość analizy mechanizmów, które leżą u jego podstawy, bez ryzyka popełnienia błędu. Każdy śpiew, każdy utwór należy rozważać jako integralny system, autonomiczny w stosunku do wszystkich innych. Jako taki posiada on swą własną semantykę, syntagmatykę, syntaksę, fonologię

¹⁴ Obszerniejsze omówienie poszczególnych metod i ich zastosowań w etnomuzykologii znajduje się w rozdziałach siódmym i ósmym.

i swoje paradygmaty. Reprezentuje właściwe mu reguły, których odkrycie ma na celu analiza" (Arom 1969, s. 176).

Sformułowane w ten sposób główne tezy postępowania analitycznego wywołały ostry sprzeciw społecznie zorientowanych etnomuzykologów, którzy przeciwstawiali się odrywaniu muzyki od determinującego ją kontekstu. Steven Feld zarzucił ponadto etnomuzykologom uleganie modnym trendom metodologicznym z jednej strony, z drugiej zaś – lingwistyczną niekompetencję, poważne błędy metodologiczne i logiczne, ale nade wszystko niezrozumienie celu i podstawowego zadania etnomuzykologii, którym jest interpretacja muzyki w kontekście jej kultury (Feld 1974, s. 207).

„Muzyka jest czymś znacznie więcej – pisał John Blacking – aniżeli grą kulturową i ekspresją nieświadomej czynności umysłu. Nawet najbardziej ścisła analiza strukturalna nie będzie poprawna bez uwzględnienia społecznego wymiaru muzyki. [...] Ponieważ zachowanie społeczne także podlega pewnym prawom, istnieją prawdopodobnie związki między regułami systemu muzycznego i komunikacją społeczną. To właśnie usprawiedliwia, moim zdaniem, istnienie etnomuzykologii jako oddzielnej dyscypliny nauki. [...] Aby uzyskać lepsze wyniki badań etnomuzykologicznych nie wystarczy dowolnie zapożyczać narzędzia badawcze [z innych dyscyplin], traktując je jak doskonalszy magnetofon czy urządzenie elektroniczne; stosowane metody muszą wynikać z istoty badanego przedmiotu” (Blacking 1972, s. 1–4).

„Istotą badanego przedmiot” jest, wg Blackinga, muzyka jako sposób komunikowania się ludzi między sobą i dlatego w miejsce sformalizowanych analiz lingwistycznych autonomicznie traktowanego tekstu muzycznego proponował, rozwijaną przez siebie, strukturalną analizę kulturowo-muzyczną.

John Blacking: kulturowa analiza muzyki

Jedną z najciekawszych postaci współczesnej etnomuzykologii był brytyjski uczony John Blacking (1928–1990), który w największym stopniu przyczynił się do zrealizowania idei spójnego, muzykologiczno-antropologicznego warsztatu badawczego etnomuzykologa. Z Alanem Merriamem łączyło go przekonanie, że „dźwięk muzyczny może być tworzony jedynie przez ludzi i dla ludzi” oraz szerokie podejście do muzyki jako zjawiska swoście ludzkiego. Uważał, że analiza kulturowa w jednakowym stopniu powinna być stosowana do badanej przez niego muzyki

afrykańskiego plemienia Vendów, jak i do kwartetów Beethovena. Przeciwwstawiał się, podobnie jak Charles Seeger, polaryzacji muzykologii i twierdził, że wszelka muzyka powinna być analizowana zawsze i wyłącznie w najszerszej perspektywie ludzkiej kultury. Od Merriama i innych antropologów amerykańskich odróżniała Blackinga odmienna tradycja intelektualna, która stała się punktem wyjścia jego pracy badawczej jako etnomuzykologa. Był pianistą i miał gruntowne wykształcenie muzykologiczne w dziedzinie muzyki europejskiej. Nic więc dziwnego, że muzykologiczne wątki i nawiązania odegrały bardzo istotną rolę w naukowej twórczości tego uczonego, nadając jej uniwersalistyczny i humanistyczny wymiar. W przeciwieństwie bowiem do Merriama, który swą antropologię muzyczną widział jako naukę społeczną, metodologicznie bliską naukom przyrodniczym, Blacking uprawiał etnomuzykologię z pozycji wszechstronnego humanisty. Był autorem licznych prac, inspirowanych doświadczeniami zdobytymi w toku wieloletnich studiów nad kulturą plemienia Vendów w Republice Południowej Afryki. Do najbardziej znanych należą: *Venda children's songs. A study in ethnomusicological analysis* (1967), *How musical is man?* (1973) oraz *A commonsense view of all music* (1987). Główne tezy rozwijanej później i uzupełnianej teorii zawarł John Blacking w pracy *Venda children's songs* (por. Blacking 1971 a i b).

Punktem odniesienia dla zaprezentowanej w *Venda children's songs* „analizy kulturowej muzyki” stały się dla Johna Blackinga analityczne koncepcje Rudolpha Rétiego (*Thematic process in music*, 1951), a zwłaszcza Hansa Kellera (1957 a–d). Réti ujmował dzieło muzyczne jako linearny proces kompozytorski, którego źródłem nie jest żaden teoretyczny schemat (np. formy sonatowej), lecz powstający w umyśle kompozytora motyw. Motyw ten ulega transformacji (transpozycja, inwersja, powtórzenie, wariant), a jego rozwój ma charakter ewolucyjny. Przekształcając motyw kompozytor wykorzystuje jego materiał w procesie kreowania dzieła. Opracowywanie motywu znajduje się w centrum zainteresowania Rétiego, dla którego dzieło jest „improvizacją muzyczną, pieśnią tematyczną z wieloma motywami wokół tematu”. Następstwo motywów grupuje się, tworząc na wyższym poziomie „wzór tematyczny”, który powtarza się w każdej części wieloczęściowego utworu, stając się szkieletem wszystkich tematów we wszystkich częściach. „Wzór tematyczny” determinuje modulacje, figuracje i łączniki, a przede wszystkim bierze udział w tworzeniu konstrukcji architektonicznej dzieła.

Istotą analizy dzieła muzycznego jest wg Rétiego rekonstrukcja wzoru tematycznego i wykrycie pierwotnych komórek składających się na jego materiał. Analiza polega więc na zredukowaniu materiału tematycznego do kilku „pierwotnych komórek”, czyli bezczasowych schematów melodycznych o małym ambitusie, składających się z dwóch lub trzech interwałów. W swej drugiej pracy Réti (1958) wysunął koncepcję nowego rodzaju tonalności, która „nie pojawia się na powierzchni utworu, lecz jest kreowana przez ucho, śledzące ukryte pod zewnętrzną warstwą relacje tonalne pomiędzy różnymi punktami struktury kontrapunktycznej”. W centrum jego koncepcji znajdowała się tzw. ruchoma tonika.

Analizę opartą na podobnych założeniach „organicznego rozwoju motywowiczego” wysunął nieco później Hans Keller (1957 a–d). Analiza, którą określił jako funkcjonalną „ma na celu ujawnienie integrujących funkcji żywego organizmu” i traktuje zawarte w dziele kontrasty jako aspekty pojedynczej, podstawowej idei, podstawowej jedności. Cała struktura muzyczna jest pochodną jednej idei, ukrytej na podstawowym poziomie dzieła, jest procesem nieprzerwanego rozwoju linearnego, determinowanego pojedynczą komórką. Ta komórka jest podstawową ideą dzieła, jego projekcją. Dzieło muzyczne jest strukturą realizującą się na dwóch poziomach: na poziomie podstawowym (*background*) i powierzchniowym (*foreground*). Różnorodność warstwy wyższej jest bez znaczenia, o ile nie pojawia się ona w kontekście jedności warstwy podstawowej. Zadaniem analityka jest odkrycie tej podstawowej idei, z której wynika cały materiał warstwy górnej. Koncepcja warstwy powierzchniowej i warstwy podstawowej dzieła jest z pozoru tylko podobna do Schenkerowskich warstw strukturalnych¹⁵. Nie jest to norma strukturalna, lecz idea małej skali, komórka zapładniająca, której wewnętrzne elementy są odtwarzane na powierzchni. Schenkerowski *Ursatz* był zaprojektowany, „skomponowany”, podczas gdy „poziom fundamentalny” Kellera obejmuje wiecznie obecną ideę, model dzieła, w którym dane są wszystkie wspólne elementy wszystkich tematów utworu. Procedura analityczna polega na redukcji całego materiału tematycznego, z którego wyodrębnia się tę jedną, wspólną ideę podstawową. Z drugiej strony analiza ma na celu zinterpretowanie powierzchniowej warstwy dzieła, a zwłaszcza wyjaśnienie jej powiązania z jednoczącą, pierwotną ideą. Podobnie jak u

¹⁵ Por. rozdział ósmy.

Rétiego, podstawowa idea jest zwykle zredukowana do schematu melodycznego, tj. następstwa bezczasowych interwałów. Warto dodać, że osobliwością analizy Kellera było to, że nie posługiwała się ani grafami, ani też opisem słownym i polegała na odpowiedniej reorganizacji partytury analizowanego utworu.

Istotą koncepcji Rétiego i Kellera jest uwypuklenie jednostkowości dzieła, którego nie wyjaśnia się jako swego rodzaju wariantu ogólnych i powtarzalnych standardów formalnych, lecz poszukuje się w nim unifikującej i niepowtarzalnej *praidei* rozwijającej się w dziele wedle swoistych i także niepowtarzalnych praw wewnętrznych. Ta myśl stała się zasadniczą przesłanką kulturowej analizy muzyki Vendów. Według Blackinga istnieje formalna analogia pomiędzy strukturą dzieła muzycznego w ujęciu Rétiego i Kellera a strukturą ludowej (plemiennej) tradycji muzycznej:

„Odnajdując jedność materiału tematycznego w dziełach sztuki, możemy domyślać się [...] podobnej jedności w odniesieniu do różnych stylów muzycznych w obrębie pojedynczej 'ludowej' tradycji muzycznej” (Blacking 1967, s. 195).

Innymi słowy, pierwotna tematyczna jedność dzieła muzycznego jest analogiczna do jedności całego, wewnętrznie zróżnicowanego repertuaru muzycznego poszczególnych społeczności ludowych. Z tego zaś wynika, że ludowe tradycje muzyczne są zjawiskami równie niepowtarzalnymi i nieporównywalnymi między sobą jak nieporównywalne między sobą są dzieła muzyczne, z których każde reprezentuje jedyną i swoistą muzyczną ideę.

Za pomocą koncepcji Kellera John Blacking próbował wyjaśnić problem jedności tradycji muzycznej Vendów, wobec oczywistego faktu wewnętrznego zróżnicowania jej repertuaru. Obiektywna analiza morfologiczna 56 pieśni dziecięcych Vendów wykazała, że różnią się one od pieśni dorosłych, które ze swej strony też nie reprezentują materiału jednorodnego pod względem stylistycznym. Powstało więc pytanie: jak to się dzieje, że pieśni odmienne od siebie są jednak rozpoznawane przez Vendów jako „pieśni Vendów”?:

„Fakt, że Vendowie zaliczają pieśni dziecięce, pieśni piwa, taniec narodowy oraz taniec chłopców do 'pieśni Vendów', sugeruje, że style [tych rodzajów muzyki] muszą posiadać pewne wspólne cechy nawet wówczas, gdy ta wspólnota realizuje się jedynie na poziomie języka Vendów, który stanowi podstawę melodii” (*ibid.*).

„Gdy odkryłem, że za pomocą tradycyjnej analizy etnomuzykologicznej nie mogę wykazać związku dziecięcych pieśni Vendów z głównym nurtem muzyki Vendów,

całkiem niezależnie doszedłem do metody analizy, która pod pewnymi względami przypomina funkcjonalne analizy Hansa Kellera w odniesieniu do zachodniej muzyki artystycznej. Poszukując 'muzyki poza muzyką' [tj. tej wspólnej idei całego repertuaru] odkryłem, że wiele tych pieśni można określić jako wariacje na dwa tematy: pierwszy to *tshikona*, czyli narodowy taniec Vendów, drugi zaś to taniec chłopców przy akompaniamencie pentatonicznej piszczałki obojowej" (*ibid.*).

Analiza dziecięcych pieśni Vendów doprowadziła Blackinga do wniosku, że „są one skontrastowane na powierzchni, lecz ich substancja jest identyczna”. Większość tych pieśni można określić jako „wariacje na dwa tematy” (pierwszy temat: *tshikona* oraz drugi temat: taniec chłopców). Te tematy reprezentują unifikującą ideę, substancję repertuaru Vendów i podstawę jego identyfikacji jako „muzyki Vendów”. Poziom „tematu” w ludowym repertuarze Vendów jest porównywalny, w koncepcji Blackinga, z fundamentalnym poziomem dzieła muzycznego. Fundamentalna praidea repertuaru ulega transformacji, tworząc powierzchniowy poziom jego struktury. Różnorodność warstwy powierzchniowej, będącej jak już wiemy, odpowiednikiem wyższej warstwy dzieła muzycznego, manifestuje się w zróżnicowaniu stylów muzycznych w tradycji Vendów.

Rozważając problem „muzycznej improwizacji” Vendów wokół ich muzycznych tematów podstawowych, Blacking nie zadowolił się jednak wnioskami o charakterze muzykologicznym i postawił pytanie, które stanowi sedno jego koncepcji kulturowej analizy muzyki: jakie czynniki determinują „improwizacyjne przekształcenia” muzycznej praidei będącej istotą tradycji muzycznej Vendów? Tymi czynnikami są kulturowe konteksty i sytuacje społeczne, które modyfikują zasadniczy „temat” repertuaru i nadają mu ostateczne znaczenie w społecznej komunikacji:

„Poszedłem w swojej analizie o krok dalej i zbadałem kulturowe podstawy tej muzyki. Heptatoniczny taniec narodowy jest najważniejszą pozycją w muzyce Vendów, a w tańcach chłopców uczestniczy więcej dzieci obu płci niż w jakiegokolwiek muzyce przeznaczonej dla młodych ludzi. Uczestnicząc w pewnych sytuacjach społecznych dzieci przyswoiły sobie dźwięki piszczałki obojowej, które stanowią wzorzec melodii wielu pieśni dziecięcych. Wybór tekstu pieśni sugerowały określone wydarzenia z życia dzieci [...]. Ambitus melodii jest dostosowany do głosów dziecięcych, a ich forma reprezentuje uproszczoną postać antyfonalnych pieśni dorosłych. Pewna część repertuaru dziecięcego wykazuje wpływ języka Vendów. Rytmu uzależnione od funkcji pieśni, od języka, a część z nich wykazuje związek z innymi stylami muzyki Vendów. Jest zatem wiele niemuzycznych czynników organizujących strukturę ich muzyki, z czego wynika, że każda analiza jest na równi analizą dźwięków muzycznych, jak i tych pozamuzycznych czynników, od których dźwięki są uzależnione. Czynniki kulturowe stanowią bowiem podstawową przyczynę zróżnicowania

stylów muzycznych w społeczności ludowej. Muzyka zawsze jest manifestacją rzeczywistości kulturowej i choć można się nią cieszyć jako czystym dźwiękiem, nigdy nie można jej w pełni pojąć jako czystego dźwięku (*ibid.*).

Blacking krytykuje więc tzw. autonomiczną, „obiektywną” analizę muzyczną w etnomuzykologii twierdząc, że jej wypracowane na potrzeby muzyki europejskiej techniki są bezużyteczne w odniesieniu do innych tradycji muzycznych. I tak np. analiza stylów muzycznych na podstawie porównywania skal, typologii i statystyki interwałów oparta jest na fałszywej przesłance, że pewne rodzaje skal lub interwałów mają zawsze to samo znaczenie, niezależnie od tego kiedy, gdzie i przez kogo są stosowane. Tak zwana obiektywna analiza muzyczna, twierdzi Blacking, miała uzasadnienie w etnomuzykologii opartej na ewolucjonistycznej koncepcji kultury i zakładającej uniwersalność organizacji muzycznej. Traci wszelkie podstawy na gruncie relatywizmu kulturowego, który wymaga głębokiej rewizji dotychczasowych metod analizy etnomuzykologicznej. Koncepcja muzyki jako autonomicznej, czystej „formy ruchu dźwięków” wyrasta z tradycji europejskiej i jest determinowana określonymi konwencjami kulturowymi dotyczącymi organizacji dźwięku muzycznego. Wyobrażenie muzyki jako czystej formy jest więc wytworem kultury europejskiej w takim samym stopniu, jak pieśni Vendów są wytworem kultury Vendów. Jest to dowód, że muzyki nie można zrozumieć jako bytu autonomicznego. Znaczenie muzyki konstituuje się wyłącznie w kontekście kultury:

„Vendowie klasyfikują pieśni zgodnie z ich funkcją społeczną i nie wypowiadają się na temat ich właściwości muzycznych. Niektóre są przeznaczone do wykonania w dzień, inne w nocy; niektóre są dla chłopców, inne dla dziewcząt, jeszcze inne – dla chłopców i dziewcząt [w repertuarze dziecięcym Vendów] znajdują się pieśni towarzyszące różnym czynnościom, wyliczniki, pieśni żartobliwe i pieśni-zabawy. Słowa mają niewielkie znaczenie dla dzieci, a nawet dla dorosłych, lecz muszą być wykonane we właściwym czasie i miejscu oraz dokładnie: w istocie wiele pieśni śpiewa się *wyłącznie* wtedy, gdy wymaga tego sytuacja społeczna. Znajomość pieśni jest przede wszystkim wartością społeczną dla każdego dziecka, które chce być akceptowanym członkiem grupy rówieśniczej. Dzieci nie uczą się pieśni w sposób systematyczny, lecz na drodze naśladowania swych rówieśników, a czasami dorosłych. Pieśni dziecięce nie zawsze są łatwiejsze niż pieśni dorosłych [...]. Ponieważ Vendowie klasyfikują i wykonują muzykę zgodnie z jej społeczną funkcją, a nie według stopnia technicznej trudności, dzieci nie wykonują nawet łatwej muzyki dorosłych, chociaż mają wiele okazji, by ją usłyszeć. [...] W różnych stylach muzycznych odzwierciedlają się wszystkie aspekty kultury Vendów. Jej znaczenie w życiu dzieci Vendów znajduje wyraz w muzyce

dziecięcej, której struktura potwierdza tezę, że styl muzyczny nie jest zjawiskiem autonomicznym, lecz formą logicznie wynikającą z systemu kulturowego (*ibid.*, s. 194).

„Moim celem jest próba zrozumienia znaczenia muzyki, jej struktury i ekspresji, poprzez analizę doświadczenia kulturowego, które stanowi fundament ‘muzyki poza muzyką’. Uważam, że ten rodzaj analizy jest zasadniczym wstępem do badań porównawczych w etnomuzykologii. Style muzyczne [różnych kultur] mogą być porównywane jedynie wówczas, gdy w pełni zrozumiałe jest ich znaczenie ‘wewnętrzne’, tj. w relacji do innych stylów muzycznych tej samej tradycji, jak i znaczenie ‘zewnętrzne’, czyli wynikające z kontekstu kultury, w której style te występują. Dlatego nie widzę powodu, aby umieszczać muzykę Vendów w ogóle lub pieśni dziecięce w szczególności w jakimś zbiorze stylów muzycznych. Nawet jeżeli obiektywna klasyfikacja różnych rodzajów muzyki Vendów wykazała ich podobieństwo do muzyki innych ludów, to i tak jest mało prawdopodobne, by były one generowane przez te same czynniki kulturowe. Analogie w zakresie ich struktury muzycznej będą czysto przypadkowe” (*ibid.*, s. 196).

„[...] Analiza kulturowego kontekstu zorganizowanych dźwięków człowieka – pisze autor *Venda children songs* w zakończeniu – dostarcza nam wiele informacji o związkach między różnymi aspektami kultury, jak również o działaniu ludzkiego umysłu, zwłaszcza w procesie wytwarzania muzyki. Komentując swą *Drugą Symfonię* Mahler powiedział: ‘Pararela między Życiem a Muzyką jest głębsza niż ktokolwiek może pojąć.’ Wierzę, że kulturowe podejście do muzyki może pomóc nam w wyjaśnianiu tego związku pomiędzy życiem a muzyką” (*ibid.*, s. 198).

Kolejnym krokiem w nakreślonym przez Blackinga kierunku jest wydana w 1987 r., niezwykle interesująca książka Anthony Seegera *Why Suyá sing? A musical anthropology of an Amazonian people* (A. Seeger 1987). Podobnie jak Blacking Seeger przyjmuje, że muzyka nie jest po prostu elementem kultury, lecz stanowi jej swoistą i autonomiczną realizację. To nie muzyka odzwierciedla kulturę, lecz kultura odzwierciedla muzykę. Muzyka i sytuacje muzyczne są czynnikiem sprawczym i kreującym system społeczno-kulturowy, który funkcjonuje zgodnie z regułami i porządkiem muzycznym. Wieś, w której zamieszkują Indianie Suyá, jest więc „salą koncertową” (A. Seeger 1987, s. 65), a rytm „koncertów” reguluje upływ czasu (*ibid.*, s. 70). Społeczność Suyá jest „orkiestrą”, w której każdy muzyk wykonuje swą rolę ściśle według „partytury” życia. Muzyczne spojrzenie na kulturę odróżnia, zdaniem Seegera, **antropologię muzyczną** od antropologii muzyki w ujęciu Merriama. W przeciwieństwie do antropologii muzyki, która bada muzykę jako jeden z elementów kultury, antropologia muzyczna zajmuje się życiem społecznym jako muzycznym wykonaniem.

Kierunek kognitywny w antropologii muzycznej

Teoria wiedzy kulturowej

Teoria wiedzy kulturowej, zwana antropologią kognitywną¹⁶, tym odróżnia się od innych kierunków antropologii, że za główny obiekt w procesie badania kultury uważa sposób myślenia (poznania)¹⁷ ludzi. Nurt ten zainicjował w 1956 r. Ward Goodenough artykułem *Componential analysis and the study of meaning* (Goodenough 1968). Istota koncepcji Goodenougha polega na wyraźnym odróżnieniu „obiektywnego”, zjawiskowego aspektu rzeczywistości kulturowej od jej aspektu ideacyjnego, tzn. zespołu koncepcji i idei, które znajdują się „w ludzkich umysłach” i które sterują społecznymi zachowaniami. Tę rzeczywistość umysłową (poznawczą) uważał Goodenough za istotę kultury i podstawowy przedmiot badania antropologii. Koncepcje i idee, które leżą u podłoża zjawisk i zachowań kulturowych mogą być poznane wyłącznie za pośrednictwem języka, którym posługuje się dana społeczność. Badanie danej kultury jest zatem badaniem kategorii i pojęć wyrażanych w języku odzwierciedlającym poznawczy (myślowy) porządek, który leży u podstaw tej kultury. Innymi słowy, antropologia kognitywna (poznawcza) traktuje kulturę nie jako zbiór ludzkich zachowań i wytworów, lecz jako zbiór reguł, które ludzie powszechnie znają i które stanowią podstawę ich akceptowalnych działań społecznych.

Kierując się kategoriami językowymi w badaniu i opisie kultury, badacz przyjmuje perspektywę jej twórców i użytkowników lub inaczej mówiąc – perspektywę jej wewnętrznego interpretatora. Dzięki temu uwalnia się od własnych kategorii pojęciowych, unikając błędów w procesie interpretacji opisywanej przez niego kultury. Ten rodzaj podejścia został nazwany w literaturze antropologicznej emicznym i oznacza badanie danego systemu kulturowego z pozycji wewnątrz kulturowej. Przeciwnieństwem postawy „emicznej” jest postawa „etyczna”, która oznacza badanie systemu kulturowego z pozycji obserwatora zewnętrznego. Ścisłej rzecz biorąc, „etyczna” pozycja metodologiczna polega

¹⁶ Etnonauką, nową etnografią lub antropologią symboliczną.

¹⁷ Kognitywny, od łac. *cognosco* – rozpoznać, zrozumieć, czuć, doświadczać; stąd *cognitus* – poznanie.

na analizie systemu kulturowego z perspektywy obiektywnych i uniwersalnych kategorii naukowych.

Opozycja emiczny-etyczny (*emic-etic*) została stworzona przez amerykańskiego lingwistę K. Pike'a (1967), którego celem było przeniesienie metodologicznych zasad lingwistyki strukturalnej do antropologii kognitywnej. Terminem *emic* (od *phon-emics*) określił kategorie językowe danej kultury (w których, jak pamiętamy, odzwierciedla się jej ideacyjny, umysłowy porządek), terminem *etic* (od *phon-etics*) zaś – pozajęzykowe elementy kultury. Przyjął przy tym, że *etic* odnosi się do wszystkich obserwowalnych zjawisk i procesów kulturowych, które są wytwarzane przez idee tkwiące w ludzkich umysłach i do których właśnie odnosi się *emic*.

W połowie lat siedemdziesiątych amerykański etnomuzykolog Steven Feld wysunął tezę, że antropologia kognitywna stanowi jedyną możliwą do przyjęcia płaszczyznę współpracy między lingwistyką strukturalną a etnomuzykologią:

„Jeżeli muzykę potraktujemy jako dziedzinę wiedzy kulturowej i posłużymy się lingwistycznym pojęciem opisu generatywnego, to wyjaśnianie etnomuzykologiczne możemy zdefiniować jako teorię o rzeczach, które ludzie muszą wiedzieć, aby rozumieć, wykonywać i kreować muzykę akceptowalną w swych kulturach. Taka teoria, podobnie jak teoria lingwistyczna oraz etnonaukowa teoria antropologiczna ma na celu wykrycie ukrytych reguł, które leżą u podłoża zachowania systemowego, które nazywamy muzyką. W ten sposób główny problem etnomuzykologii: co to jest muzyka? może być rozwiązywany za pośrednictwem problemu: co to znaczy znać muzykę?

Problem unaukowienia etnomuzykologii jest problemem zbudowania metateorii muzyki, na podstawie której można będzie dedukcyjnie analizować muzykę w kulturze; przy czym przez „analizę” rozumiem oddzielenie akceptowalnej i kulturowo poprawnej muzyki danej społeczności od nieakceptowalnej i kulturowo niepoprawnej oraz zdefiniowanie kulturowej logiki, która leży u podłoża muzyki akceptowalnej i poprawnej” (Feld 1974, s. 210).

Muzyczna etnoteoria ludów 'Are'are i Kaluli

W latach 1978 i 1979 ukazały się dwa obszernie artykuły francuskiego uczonego Hugo Zempa poświęcone konceptualizacji muzyki ludu 'Are'are z Malaity (Wyspy Solomona). *'Are'are classification of musical types and instruments* (Zemp 1978) zawiera szczegółową analizę terminologii oraz klasyfikację zjawisk muzycznych, natomiast *Aspects of 'Are'are musical theory* (Zemp 1979) prezentuje niektóre aspekty teorii

muzyki leżącej u podstaw tradycji muzycznej 'Are'are. Oparte na wielomiesięcznych studiach terenowych prace Zempa z dwóch powodów miały przełomowe znaczenie w rozwoju antropologii muzycznej. Przede wszystkim stanowiły pełne i wszechstronne wykorzystanie metodologicznych wskazań antropologii kognitywnej do badania muzyki ludowej, która opisana została w kategoriach kulturowej wiedzy i kompetencji członków społeczności 'Are'are. Zemp całkowicie rezygnuje z europocentrycznego słownictwa obiektywizującego rzeczy i zjawiska i koncentruje się na pojęciowo-językowej ich artykulacji w badanej kulturze. Być może najbardziej spektakularnym przykładem nieprzystawalności zewnętrznych (obiektywnych) i wewnętrznych (funkcjonujących w danej kulturze) pojęć muzycznych jest sam termin „muzyka”. W dawniejszej etnomuzykologii zakładano, że pojęcie to ma uniwersalny zasięg i jednakowe we wszystkich kulturach znaczenie. Badania antropologiczne wykazały, że pogląd taki jest całkowicie pozbawiony racjonalnych podstaw:

„Członkowie plemienia 'Are'are wyróżniają dwadzieścia typów muzycznych wraz z wariantami, które dzielą na cztery kategorie nierównej wielkości: *'au*, *'o'o*, *muuha* i *kiroha*. Żadna ogólna nazwa nie łączy tych kategorii. Z pewnością nie jest to przypadek odosobniony; prawdopodobnie na świecie istnieje więcej takich języków, które nie posiadają terminologicznego odpowiednika dla tego, co ludzie Zachodu nazywają «muzyką»” (Zemp 1978, s. 37).

Ogromne znaczenie pracy Zempa polega również na wykazaniu, że ludzie do niedawna jeszcze określani mianem „prymitywnych” posiadają logicznie zorganizowany i sprawnie funkcjonujący teoretyczny system muzyczny w pełnym tego słowa znaczeniu. Odkrycie to spowodowało refleksję nad poznawczymi funkcjami werbalizowanej teorii muzyki, jej miejscem w ogólnej wiedzy o muzyce, a zwłaszcza nad jej rolą w procesie kompozycji i wykonania:

„Oceania, Afryka... czyżby znaczyło to, że teoria muzyczna nie jest przywilejem 'muzyki artystycznej' tzw. cywilizacji 'wysokich' Europy i Azji, jak wciąż utrzymuje wielu muzykologów (z lub bez prefiksu -etno). Tytuł tego artykułu jasno ukazuje nasze stanowisko w tej sprawie. Prawdą jest, że 'Are'are nie posiadają naukowej teorii muzyki (lecz czyż Zachód taką posiada?). Etnoteoria 'Are'are, wyrażona językiem zawierającym być może więcej [aniżeli w teoriach naukowych] kategorii przestrzennych i przedstawieniowych, nie różni się jednak w sposób zasadniczy od etnoteorii azjatyckich. Pojęcia, którymi posługują się dziś muzykolodzy są także w dużej części zapożyczone z etnoteorii (Zachodu). [...] Muzyczne pojęcia 'Are'are są dla etnomuzykologów rewelacją, podobnie jak doskonałość i piękno ich kompozycji muzycznych” (Zemp 1979, s. 35).

W toku prowadzonych badań Zemp wykrył, że muzycy ludu 'Are'are są świadomi związku pomiędzy podwajaniem lub połowieniem długości piszczałki a słuchowym rezultatem tej procedury, tzn. interwałem oktawy. Są świadomi i werbalizują relacje pomiędzy zjawiskiem ekwidystansowości interwałów postrzeganych słuchowo a stopniowym zmniejszaniem się wielkości piszczałek fletni¹⁸. Wiedzą, że oktawa dzieli się w ich systemie na siedem równych interwałów. Zdają sobie sprawę ze związku pomiędzy kierunkiem ruchu rąk na instrumencie a kierunkiem melodii. Znają pojęcie segmentacji melodycznej. Rozpoznają i określają podstawowe zasady progresji melodycznej i polifonicznej, takie jak ostinato, sekwencja i imitacja. Znają liczbę głosów w swych polifoniach oraz hierarchiczne i czasowe relacje między nimi.

Przykładem konceptualizacji muzyki 'Are'are jest pojęcie interwału. Słowo *aahoa* oznacza dystans przestrzenny, np. odległość między dwoma domami, ale także odnosi się do różnicy wysokości między dwoma dźwiękami. Wśród interwałów 'Are'are wyróżniają ekwiheptatoniczną sekundę¹⁹ (*rapi 'au*)²⁰, która stanowi podstawowy interwał w muzycznym systemie odnoszonym do zespołów fletni Pana, neutralną tercję (*hoa ni 'au*), wielką sekundę (*hari 'au*) oraz oktawę (*suri 'au* lub *aano suri*). Segmentację melodii 'Are'are wyjaśniają przez zawijanie sznurka lub długiego liścia. Kierunek melodii wyrażany jest terminami „iść w dół” (*siho*) lub „w kierunku dołu” (*hi hu'a*) oraz „iść w górę” (*hane*) lub „w kierunku góry” (*hi uuru*). Terminy te są stosowane na określenie ruchu w przestrzeni: „iść w górę” – drzewa kokosowego lub „iść na szczyt” góry; „schodzi się na dół” z drzewa lub „na dół” wzgórza w kierunku morza. Warto jednak zwrócić uwagę, że terminy 'Are'are stosowane na oznaczenie kierunku melodii używane są w odwrotnym sensie aniżeli na Zachodzie: „iść w dół” oznacza „iść w kierunku najwyższej piszczałki”, a „iść w górę” – w kierunku piszczałki najniższej. 'Are'are wyjaśniają to w sposób następujący: idąc w dół skali fletni, idzie się w górę, w kierunku szczytu, ponieważ piszczałki po tej stronie instrumentu są długie (*'ewa*); i na odwrót – iść w górę skali oznacza iść w dół, w kierunku piszczałek krótszych (*ko'osu*).

¹⁸ A zatem są świadomi prawa Webera-Fechnera.

¹⁹ Jest to sekunda występująca w siedmiostopniowej skali o równych interwałach, tj. ekwidystansowej (ekwiheptatonicznej), według której strojone są fletnie 'Are'are.

²⁰ Nazwy wszystkich interwałów występują z leksemem *'au*, który oznacza: bambus, instrument muzyczny (wykonany z bambusa), muzykę instrumentalną, zespół fletni Pana, muzykę, melodię.

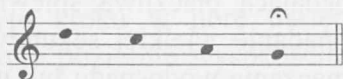
Wspominałam już, że 'Are'are są także świadomi polifonicznej natury swej muzyki. Każdy członek plemienia zna liczbę „części muzyki”, tj. głosów (*po' ni 'au*) w czterech typach zespołów fletni. Są dwa głosy w zespołach '*au tahana* i '*au paina*, trzy w zespole '*au keto* oraz cztery głosy w zespole '*au taka'iori*. Podobnie jak każdy instrument w zespole, tak i każdy głos ma swoją nazwę uzależnioną od pozycji w rejestrze oktawowym. Organizacja muzyczna głosów i rejestrów oktawowych jest wizualizowana przestrzennie za pośrednictwem ustawienia muzyków, które pozostaje zawsze takie samo dla określonego typu zespołu. Istotnym elementem systemu konceptualizacji muzyki polifonicznej 'Are'are są reguły dotyczące sposobu prowadzenia głosów w polifonicznej strukturze muzycznej. Wyróżniają przy tym strukturę kontrapunktyczną oraz homorytmiczną, mają także pojęcie imitacji i wymiany głosów. Według muzyków 'Are'are imitacja i wymiana odznacza się tym, że drugorzędny głos wykonuje ten sam segment melodyczny co głos główny, lecz podczas gdy jeden głos porusza się w kierunku niskiej piszczałki, drugi porusza się w kierunku piszczałki wysokiej.

W artykule opublikowanym w 1981 r. '*Flow like a waterwall*': the metaphors of kaluli musical theory Steven Feld zrekonstruował etnoteoretyczny system muzyczny ludu Kaluli w Nowej Gwinei. Centralne znaczenie w tym systemie ma związek pomiędzy polem semantycznym terminu „woda” a polem semantycznym terminu „dźwięk”. „Rodzaje” wody są w języku Kaluli skojarzone z „rodzajami” dźwięku poprzez wykorzystanie słów określających drogę przepływu wody. Opisywany przez Felda system teoretyczny manifestuje się najwyraźniej i najpełniej w kontekście jednego z pięciu obrzędów w kulturze Kaluli, z których za najważniejszy uważają oni *gisalo*. Pod względem poetyckim, muzycznym, wizualnym (kostiumy) i wykonawczym *gisalo* jest także najbardziej skomplikowany.

Pieśni *gisalo* wykonuje się w całonocnych obrzędach oraz podczas seansów wywoływania ducha. Pieśni *gisalo* są każdorazowo komponowane na potrzeby obrzędu i wykonują je goście w wiosce, w której odbywa się ceremonia. Celem pieśni jest wywołanie u gospodarzy uczucia smutku, nostalgii, refleksji i pobudzenie ich do płaczu. W seansach wywoływania ducha pieśni *gisalo* są śpiewane ustami medium przez przybywające duchy. Słuchacze przyjmują tekst jako pewien kompleks znaków określających tożsamość ducha; mogą oni być doprowadzeni do łez przez sentymentalne skojarzenia z poszczególnym duchem lub z miejscami, o których się śpiewa. Gdy pieśń spełni już swoje zadanie, którym

jest wywołanie odpowiednich skojarzeń i uczuć, pojawia się nowy duch wprowadzany przez następną pieśń. W odpowiedzi na pieśni *gisalo* daje się słyszeć płacz, który jest melodycznie ustrukturyowany (przykł. 1).

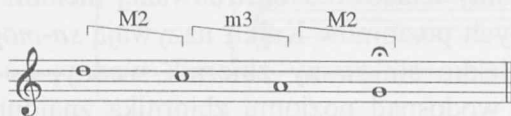
Przykład 1: Lament Kaluli (Feld 1981, s. 28)



Ludzie „płaczą” tę melodię, ocierając łzy. Tę samą formę melodyczną mają laments pogrzebowe wykonywane przez kobiety. Sens tego upostaciowanego muzycznie lamentu znajduje wyjaśnienie w micie opowiadającym o dziecku, któremu starsza siostra nie chce dać jeść. Opuszczone i smutne dziecko płacze, a wydobywający się z jego ust dźwięk jest głosem ptaka *muni* (*Ptilinopus pulchellus*). Płacz dziecka głosem ptaka *muni* jest w kulturze Kaluli symbolizowany czterema dźwiękami śpiewu-lamentu. Ptak, którego głos jest identyfikowany z dźwiękiem smutku i płaczu, dodaje do lamentu tekst w swym ptasim języku. Kaluli uważają, że płacz (głos ptaka) i poezja (słowa ptaka) dają początek pieśni. W istocie dźwięki pieśni *gisalo* są takie same jak dźwięki płaczu. Głos ptaka zatem nie tylko dostarcza sonicznego materiału dla szlochania i pieśni; pośredniczy on między tymi dźwiękami a powiązаныmi z nimi uczuciami (smutek z powodu czyjejś śmierci lub z innego powodu). Ptaki są w kulturze Kaluli duchami śmierci, a ich głos jest głosem tych, którzy oświeceni duchem odeszli na wierzchołki drzew.

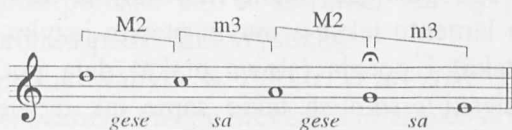
W terminologii Kaluli istnieje dziewięć podstawowych terminów określających strukturę muzyczną *gisalo*. Dwa odnoszą się do interwałów, dwa opisują ruch w kierunku centrum i czas trwania centrum tonalnego, pięć pozostałych określa kontury melodii (Feld 1981, s. 22–32). Terminologia muzyczna Kaluli określająca interwały i kontury melodii stanowi metaforę wodospadu. Dwa główne interwały u Kaluli to opadająca sekunda wielka oraz opadająca tercja mała. Interwały te znajdują się w wołaniu ptaka *muni*, organizacji tonalnej pieśni *gisalo* oraz melodycznym płaczem, zwanym *sa-ye:lab* (przykł. 2).

Przykład 2: Dźwięki ptaka *muni* i lamentu (Feld 1981, s. 30)



Kaluli zawsze nazywają opadającą wielką sekundę *gese*, a opadającą małą tercję *sa*. *Gese* (od trybu rozkazującego *gesema* – czyni komuś smutek lub ból) stosowane jest szeroko w relacji do proszącej intonacji mowy dzieci i wyrażania smutku. *Gese*- może być prefiksem czasowników określających mowę, śpiew, gwizd lub szloch. We wszystkich tych przypadkach oznacza opadającą, płaczącą, śpiewną intonację. Jako określony termin oznacza opadanie wielkiej sekundy. *Sa* może być samodzielnym słowem na oznaczenie wodospadu lub może być prefiksem dla części lub rodzajów wodospadów, jak również może być prefiksem w czasownikach oznaczających wydawanie dźwięku i organizację tekstu. Ogólnie oznacza „wodospad”, a w znaczeniu specyficznym oznacza opadającą tercję małą. Z wielu powodów jest to najbardziej podstawowy i najważniejszy interwał dla Kaluli. Symbolizuje smutek, osamotnienie i utratę (przykł. 3).

Przykład 3: Nazwy interwałów Kaluli (Feld 1981, s. 30)



Poza opadającą wielką sekundą i małą tercją, *gese* i *sa*, najważniejszym pojęciem w terminologii ludu Kaluli jest pojęcie centrum tonalnego. *Sa-gu* jest onopatopeicznym terminem oznaczającym dźwięk wodospadu; w terminologii muzycznej oznacza opadanie do centrum tonalnego. Gdy centrum tonalne trwa długo, wówczas jest nazywane *sa-gulu*. *Gulu* jest onomatopeją oznaczającą płynięcie wodospadu. Jako czasownik *sa-gu-lab* oznacza śpiewać melodię, która kieruje się ku i kończy się na centrum tonalnym. *Sa-gu-lab* jest także nazwą środkowej części pieśni, w której melodia stopniowo powraca do poziomemu centrum.

Najważniejszą cechą struktury melodii *gisalo* jest jej kierunek descendentalny oraz budowa terasowa. Terminem określającym miejsce na górze, skąd spada woda, jest słowo *sa-we:l*. W terminologii muzycznej *sa-we:l* odnosi się do głównego dźwięku wersu lub frazy, z którego rozpoczyna się opadanie melodii. Swoją nazwę ma również przecho-dzenie przez poziomy terasowo skonstruowanej melodii. Ten proces pokonywania kolejnych poziomów Kaluli nazywają *sa-mogan*. *Mogan* jest to spokojny lub lekko sfalowany zbiornik wodny; *sa-mogan* oznacza osiągnięcie przez wodospad poziomu zbiornika znajdującego się niżej.

To opadanie do określonego poziomu melodii oznaczone jest terminem *sa-mogan*. Same zaś segmenty (poziomy) melodii nazywają się *sa-min*, co oznacza płaski obszar, na który spada woda wodospadu. *Sa-min* odnosi się także do najmniejszego wzniesienia w melodii *gisalo*, tzn. ruchu o sekundę wielką. Takie lekkie wznoszenie cechuje segmenty melodii, w których po sekundowym kroku w górę następuje stabilizacja ruchu melodycznego na pewnym poziomie wysokościowym (przykł. 4).

Przykład 4: *Sa-we:l* i *sa-mogan* (Feld 1981, s. 31)



Posługując się teoretycznymi kategoriami Kaluli Steven Feld przeanalizował jedną z pieśni *gisalo*, której schemat ilustruje przykł. 5.

Przykład 5: Struktura pieśni *gisalo* (Feld 1981, s. 37)

sekcja	podsekcja	frazy	wysokości	czas i puls	lament
MO:	mo:	a, b, c, d, e, f, g		1:38 ♩=125	∅
	mo: & talun	A ¹ & h & l A ² & j & k A ³ & l & m		2:07 ♩=125	∅
SA-GULAB		B & n		0:22 ♩=122	∅
DUN	dun & talun	C ¹ & o & p C ² & q & r C ³ & s & t C ⁴ & u & v C ⁵ & w & x		3:32 ♩=123	
	sa-sundab	y & z		0:22 ♩=123	
SA-GULU		D		0:07 ♩=120	
					8:08 ↓

Pieśń rozpoczyna się częścią *mo:*, która składa się z dwóch, odrębnych fragmentów. Pierwszy również jest zwany *mo:*. Siedem fraz *mo:* różni się pod względem długości i liczby powtórzeń (przykł. 6).

Przykład 6: *Gisalo* – część *mo:* (Feld 1981, s. 39)

Następna część lub druga część *mo:* składa się z *mo:* oraz *talun*, a jej podstawę stanowią refreny (oznaczone A 1–3). Struktura tekstu została oznaczona h & i do l & m. W tej części pieśni śpiewak dochodzi stopniowo do lamentującego stylu wokalnego (przykł. 7).

Przykład 7: *Gisalo* – część *mo:* plus *talun* (Feld 1981, s. 40)

Następna część *gisalo*, zwana *sa-gulab*, reprezentuje „wodospadowe” zejście do centrum tonalnego. Część tą inicjuje dźwięk g (centrum), po którym następują dwukrotnie powtórzone trzy segmenty (przykł. 8).

Przykład 8: *Gisalo* – część *sa-gulab* (Feld 1981, s. 40)

B

n

O - - - - o

he - se - la - bo - o

* Do go sine he - se - la - bo - o - o

o - wa - ni he - se - la - bo - o - o

he - se - la - bo - o

Do go sine he - se - la - bo - o - o

o - wa - ni he - se - la - bo - o - o

Kolejna duża część *gisalo* – *dun* również jest dwuczęściowa. Pierwsza część *dun* plus *talun* stanowi prezentację głównego tematu tekstu. Pod względem budowy (refreny C 1–5 i wersy tekstu o & p do w & x) jest podobna do części *mo*: plus *talun* (przykł. 9).

Pod koniec trzeciego refrenu jeden z uczestników obrzędu rozpoczyna głośny lament *gana-ye:lab*, który trwa do końca pieśni (przykł. 10).

Przykład 9: *Gisalo* – część *dun* plus *talun* (Feld 1981, s. 41)

*C*¹

Mu - bi go go wo ne bo: be: me - no ne bo: be: me - no

Ku - go - no: - lo: Go: bu - lu ma - lo: E 2x

do - wo ne u - lu - li - ya - bo: lo:

he: gi - la lo u - lu - li - ya - bo: lo:

u ke: ye: u - lu - li - ya - bo: lo: O

Przykład 10: *Gisalo* – część *dun* plus *talun* wraz z lamentem (Feld 1981, s. 41)

*C*³

Mu - bi go - go - wo ne bo: be: me - no Mu - bi go - go - wo

Lament E E be: si yo: E

(fraz a s)

ne bo: be: me - no Ku - gu - no: - lo: Ku - gu - no: - lo

E E no - lo E E

Ku sa - ki - ni ma - lo E Ku - gu - no: - lo: Ku - sa - ki - ni

E be: si yo: E

Po części *dun* plus *talun* następuje krótki fragment *sa-sundab* składający się z dwóch powtórzonych fraz (przykł. 11).

Przykład 11: *Gisalo* – część *sa-sundab* (Feld 1981, s. 41)

y
Di do ha - ba - le - bo ki di ye: ha - ba - le - be

z
Ha gi la lo ha - se - le - bo sei be li ha - se - le - be

Gisalo kończy się *sa-gulu* „wodospadowym burdonem” na centrum tonalnym (przykł. 12).

Przykład 12: *Gisalo* – część *sa-gulu* (Feld 1981, s. 41)

D
Ldr. Wo - - - Ye - - - E - E - - -

Chor. Wo - o - o - - - Ye - e - e - - -

Trzon organizacji tonalnej *gisalo* tworzą dźwięki D-C-A-G, czyli dźwięki mitycznego lamentu oraz głosy ptaka *muni*. Należy zwrócić uwagę na opadającą małą tercję oraz wielką sekundę – dwa podstawowe interwały Kaluli (*gese* i *sa*). Podkreślimy także, że wszystkie konstytutywne elementy muzyczne konceptualizowane przez Kaluli dają się stwierdzić analitycznie: terasowe, opadające linie melodyczne (*sa-we:l*), poziome linie melodyczne (*sa-min*), opadanie do centrum tonalnego (*sa-gulab*), symetryczne wejście i zejście (*sa-ga*). Jediną cechą melodii, dla której Kaluli nie mają specjalnego terminu, jest duży skok do góry.

Z przedstawionej wyżej analizy terminologii muzycznej ludów ‘Are’are i Kaluli widać, że etnoteoretyczny sposób wyjaśniania muzyki pozwala na uzyskanie znacznej jednorodności i spójności aparatu pojęciowego stosowanego do jej opisu. Wartość skonstruowanego w taki sposób pojęciowego systemu pod żadnym względem nie ustępuje walo-rom systemu wytworzonego przez obiektywistycznie zorientowanego

badacza danej tradycji muzycznej. Warto jednocześnie podkreślić, że ujęcie emiczne pozwala na znacznie głębsze i bardziej wszechstronne przedstawienie badanej kultury jako całości. Niektórzy badacze sądzą, że emicznie, tj. wewnątrznie zrekonstruowany system muzyczny nie jest wystarczającą i nie może być jedyną podstawą do ostatecznego zrozumienia muzyki w danej kulturze. Na ten aspekt badań etnonaukowych zwrócił uwagę Jean-Jacques Nattiez (1981), który rozważał związek pomiędzy autochtonicznym dyskursem muzycznym a dyskursem badacza. Relację ten rozumiał jako dialog:

„Nie istnieje w istocie analiza czysto emiczna lub czysto etyczna. [...] Badanie etnomuzykologiczne, podobnie jak badanie historyczne lub antropologiczne, polega na *przekładzie*: wyrażamy w naszym języku i za pomocą naszych kategorii, które również są determinowane kulturowo, to, co autochton nam mówi oraz fakty, które obserwujemy. Nasze stanowisko w tej sprawie wyraził Clifford Geertz: «Naszym celem nie jest ani stać się autochtonami, ani naśladowanie ich. Jedyne romantycy lub szpiegdy widzieliby w tym jakiś cel. To, czego poszukujemy...to rozmowa z nimi [...]. Semiotyczne podejście do kultury ma...pomóc nam w osiągnięciu dostępu do conceptualnego świata, w którym nasze podmioty żyją, ma pomóc nam z nimi rozmawiać».

[...] dyskurs metamuzyczny i etnoteoretyczny naszych informatorów jest tylko jednym z możliwych źródeł, które pozwalają nam zrozumieć fakt muzyczny w jego kontekście, podobnie jak sam dyskurs jest tylko jedną częścią składową całego faktu muzycznego. Dyskurs, który ujawnia myśl jego uczestników aktorów, jest tylko jednym z przejawów tej myśli, pewną wskazówką procesów kompozycyjnych i percepcyjnych. Nie odzwierciedla ich ani nie jest ich obrazem. Najbardziej całościowa wiedza o muzyce jest wynikiem interakcji między źródłami, które posiadamy do dyspozycji: słowami, praktyką i dziełami” (Nattiez 1981, s. 57).

Literatura cytowana

Arom S.

1969 *Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse*. Revue de musicologie, vol. 45, no 2, s. 172–216.

Benedict R.

1966 *Wzory kultury*. Warszawa: PWN.

Bielawski L.

1969 *Muzyka jako system fonologiczny*. Res Facta 3. Kraków: PWM.

Blacking J.

1967 *Venda children's songs. A study in ethnomusicological analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

1971a *Deep and surface structures in Venda music*. Yearbook of IFMC 3, s. 69–98.

1971b Towards a theory of musical competence. W: *Man: anthropological essays presented to O. F. Raum*. Red. E. J. DeJager, Cape Town: Struik, s. 19–34.

1972 *Extensions and limits of musical transformations* (referat wygłoszony na kongresie SEM). Toronto.

1973 *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.

1987 *'A commonsense view of all music'*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bright W.

1963 *Language and music: areas for cooperation*. Ethnomusicology vol. 7 no 1, s. 23–32.

Burmeister J.

1606 *Musica poetica*. Rostock: Myliander.

Burrows E. G.

1971 Music on Ifaluk Atoll in the Caroline Islands. W: *Readings in ethnomusicology*. Red. D. P. McAllester. New York, London: Johnson Reprint Corp. (reprint z: Ethnomusicology 1958 vol. 2 no 1, s. 9–22).

Conklin H. C., Maceda J.

1955 *Music from the Philippines*. Ethnic Folkways Library.

Dressler G.

1916 *Praecepta musicae poeticae*. Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg 49–50. Red. Bernhard Engelke, s. 214–49.

Feld S.

1974 *Lingustic models in ethnomusicology*. Ethnomusicology vol. 18, s. 179–217.

1981 *"Flow like a waterfall" the metaphors of Kaluli musical theory*. Yearbook for Traditional Music vol. 13, s. 22–48.

Gerbert M. (red.)

1784 *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum*. St. Blaise. 3 t.

Goodenough W.

1968 *Componential analysis and the study of meaning*. Language no 32, s. 195–216.

Harweg R.

1968 *Language and music: an imminent and sign theoretic approach*. Foundation of Language 4, s. 270–281.

- Jackson A.
1968 *Sound and ritual*. *Man*, n.s., 3, s. 293–299.
- Keller H.
1957a *Functional analysis: its pure application*. *The Music Review* 18.
1957b *Knowing things backwards*. *Tempo* no 46.
1957c *The musical analysis of music*. *The Listener* (29 Aug 1957).
1957d *Wordless analysis*. *Musical Events* 12.
- Koch H.Ch.
1782–1793 *Versuch einer Anleitung zur Komposition*. Leipzig: A. F. Böhme.
- Lévi-Strauss C.
1968 *Totemizm*. Warszawa: PWN.
1969 *Myśl nieoswojona*. Warszawa: PWN.
1970 *Antropologia strukturalna*. Warszawa: PWN.
- Lidov D.
1975 *On musical phrase*. Monographies de sémiologie ed d'analyse musicales I. Faculté de musique, Université de Montréal. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Malinowski B.
1987 *Argonaucci Zachodniego Pacyfiku*. W: *Dziela* t. 3. Warszawa: PWN.
- Mattheson J.
1737 *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg: Herold.
1739 *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Herold.
- McAllester D. P.
1949 *Peyote music*. Viking Fund Publications in Anthropology. New York.
1959 *Whither ethnomusicology?* *Ethnomusicology* vol. 3 no 2, s. 99–105.
1962 *Indian music in the Southwest*. Taylor Museum of the Colorado Springs Fine Arts Center.
- Mead M.
1930a *Growing up in New Gwinea*. New York: Wm Morrow.
1930b *Coming of age in Samoa*. New York: Wm Morrow.
1935 *Sex and temperament in three primitive societies*. New York.
1986 *Trzy studia* (1. Dojrzwianie na Samoa, 2. Dorastanie na Nowej Gwinei, 3. Płeć i charakter w trzech społeczeństwach pierwotnych). Warszawa: PIW.
- Merriam A. P.
1959 *African music*. W: *Continuity and change in African cultures*. Red. W. R. Bascom, M. J. Herskovits. Chicago: University of Chicago Press, s. 49–86.

- 1960 *Ethnomusicology, discussion and definition of the field*. Ethnomusicology vol. 4, s. 107–114.
- 1964 *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- 1967 *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine Press.
- 1969 *Ethnomusicology revisited*. Ethnomusicology vol. 13 no 2, s. 213–229.
- 1982 *Muzyka jako zachowanie symboliczne*. Res Facta nr 9, s. 247–272.
- Merriam A. P., Barbara W. Merriam
- 1955 *The Ethnography of Flathead Indian music*. Missoula: Western Anthropology no 2.
- Nattiez J.-J.
- 1971 (red.) *Sémiologie de la musique*. Musique en jeu 5.
- 1972 *Is a descriptive semiotics of music possible?* Language Sciences 23, s. 1–7.
- 1981 *Paroles d'informateurs et propos de musiciens: quelques remarques sur la place du discours dans la connaissance de la musique*. Yearbook for Traditional Music vol. 13, s. 48–59.
- Nettl B.
- 1964 *Theory and method in ethnomusicology*. New York: Free Press.
- 1967–1968 *Studies in Blackfoot Indian musical culture*. Ethnomusicology vol. 11–12.
- Nketia K.
- 1954 *The role of the drummer in Akan society*. African Music no 1, s. 34–43.
- Piaget J.
- 1972 *Strukturalizm*. Przeł. S. Cichowicz. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Pike K.
- 1967 *Language in relation to the unified theory of the structure of human behavior*. The Hague.
- Radcliffe-Brown A. R.
- 1948 *The Andaman Islanders*. Glencoe: Free Press.
- Réti R.
- 1951 *Thematic process in music*. New York: Macmillan.
- 1958 *Tonality, atonality, pantonality: a study of some trends in twentieth century music*. London: Barrie and Rockliff.
- Riemann H.
- 1903 *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Brietkopf & Härtel.
- Ruwet N.
- 1967 *Linguistics and musicology*. International Social Science Journal 19, s. 79–87.

Sapir E.

1978 *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*. Warszawa: PIW.

Saussure de F.

1961 *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Warszawa: PWN.

Seeger A.

1987 *Why Suyà sing? A musical anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

Seeger Ch.

1959 *Whither ethnomusicology?* *Ethnomusicology* vol. 2.

1961 *Semantic, logical, and political considerations bearing upon research in ethnomusicology*. *Ethnomusicology* vol. 5, s. 77–81.

1977 *Studies in musicology, 1935–1975*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Springer G.

1960 *Language and music: parallels and divergences*. W: *For Roman Jakobson*. The Hague: Mouton, s. 504–513.

Tracey H.

1948 *Chopi musicians: their music, poetry, and instruments*. London: Oxford University Press.

Waterman R. A.

1955 *Music in Australian Aboriginal culture — some sociological and psychological implications*. *Journal of Music Therapy* 5, s. 40–49. [reprint 1971. *Readings in Ethnomusicology*. New York. London: Johnson Reprint Corporation.]

Zemp H.

1978 *'Are'are classification of musical types and instruments*. *Ethnomusicology* vol. 22 no 1, s. 37–67.

1979 *Aspects of 'Are'are musical theory*. *Ethnomusicology* vol. 23 no 1, s. 4–48.

Folklorystyka muzyczna

Uwagi wstępne

Przedmiotem badania folklorystyki, której część stanowi folklorystyka muzyczna, jest folklor, czyli

„odrębna i samodzielna część kultury symbolicznej, powszechnie, prawie bezrefleksyjnie właściwa konkretnym środowiskom (wiejskim, miejskim, zawodowym, towarzyskim itp.), mniejszym lub większym grupom społecznym, aż do całego społeczeństwa włącznie” (Burszta 1987, s. 124).

Folklorystyka obejmuje dwa rodzaje czynności: zbierackie oraz badawczo-interpretacyjne. Zbieranie i publikowanie folkloru datuje się od początku XVIII w. Za pierwszą w Europie publikację tego rodzaju uważa się francuski przekład arabskiej *Księgi 1001 nocy* z 1706 r.¹, którego autorem był orientalista André Galland. Dla rozwoju folklorystyki zasadnicze znaczenie miało jednak ukazanie się w 1765 r. *Reliques of ancient English poetry* Thomasa Percy'ego oraz *Volkslieder* Johanna Gottfrieda Herdera w 1779 r., który jako pierwszy użył terminu „pieśń ludowa” (*Volkslied*) (Herder 1975). Ważnym wydarzeniem naukowym było ogłoszenie w 1812 r. *Bajek* braci Jakoba i Wilhelma Grimmów, którzy zapoczątkowali zbieranie bajek, tworząc w ten sposób podstawy rozwoju bajkoznaństwa i folklorystyki. Prace nad zbieraniem folkloru w Polsce rozpoczęły się na początku XIX w., a do najstarszych polskich folklorystów należeli m.in. Zorian Dołęga Chodakowski (Adam

¹ Por. Lewicki (1973).

Czarnocki) (1784–1825), Wacław z Oleska (Wacław Michał Zaleski) (1799–1848), Józef Lompa (1797–1863), Żegota Pauli (1814–1895), Lucjan Siemieński (1809–1877), Kazimierz Władysław Wójcicki (1807–1879), a przede wszystkim Oskar Kolberg (1814–1890), który w 1842 r. opublikował *Pieśni ludu polskiego*, a od 1857 r. rozpoczął wydawanie monumentalnego dzieła *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* (Kolberg 1961–1979).

„Praca nad tą olbrzymią encyklopedią – pisze Julian Krzyżanowski – [...] stała się słupem granicznym między zbieractwem romantycznym a wysiłkami naukowymi czasów późniejszych, opartymi na zasadach innych, nie lekceważących wprawdzie entuzjazmu i dobrych chęci, ale wymagających innej postawy poznawczej, postawy naukowej, zastępujących amatorstwo zawodową znajomością tego, co się robi, jak się robi i po co się robi” (Krzyżanowski 1965, s. 110).

Warto dodać, że Kolbergowi zawdzięczamy dość dokładne, jak na owe czasy, i nieskażone kompozytorskim opracowaniem zapisy ok. 10 tys. melodii z różnych regionów Polski. Zarówno pod względem wielkości, jak i wierności etnograficzno-muzycznej dzieło Oskara Kolberga przewyższało wszystkie poprzednie dokonania folklorystów polskich.

Aż do początku XX w. folklorystyka nie miała statusu odrębnej dyscypliny i rozwijała się w ramach różnych nauk, przede wszystkim etnografii i językoznawstwa, ale także religioznawstwa, historii sztuki czy psychologii. Bardzo ogólnie i nieprecyzyjnie zdefiniowany przedmiot badania tej dziedziny nauki starano się dookreślić w dwojaki sposób: albo zawężając albo też rozszerzając jego zakres. Niektórzy badacze sprowadzają folklor wyłącznie do literatury ustnej, jak np. Richard A. Waterman, który uważa, że

„Folklor jest to postać sztuki, obejmująca różne rodzaje opowiadań, przysłów, powiedzeń, zaklęć, pieśni, formułek czarnoksiężskich i innych formuł, a posługująca się mową codzienną jako źródłem wyrazu” (SDFML, t. 1, s. 399–400).

W.R. Bascom definiuje folklor jako

„mity, legendy, bajki, przysłowia, zagadki, wiersze i inne różnorodne formy, wyrażone artystycznie za pomocą słowa mówionego” (SDFML, t. 1, s. 398).

Inna zaś grupa badaczy tak szeroko ujmuje folklor i przedmiotowy zakres folklorystyki, że pokrywa się on z etnografią. Tak więc np. Archer Taylor dzieli folklor na: folklor obiektów fizycznych (sposób użycia i formy narzędzi, typy osiedli i domów, stroje ludowe), folklor idei (zwyczajne rodzinne, doroczne, sposoby uprawy roli) oraz folklor słów (bajki, legendy, pieśni itd. oraz nazwy miejscowe i imiona własne (*ibid.*).²

W europejskiej folklorystyce muzycznej dominuje węższe rozumienie folkloru – jako wyodrębnionej dziedziny kultury o charakterze artystycznym. Można przy tym wyróżnić dwie główne i nieco odmiennie ukierunkowane tradycje badań nad folklorem muzycznym: środkowoeuropejską oraz wschodnioeuropejską. Folklorystyka rozwijana w krajach Europy Środkowej³ wywodzi się z filologicznej szkoły fińskiej, której inicjatorem był Julius Krohn. Uczony ten prowadził studia porównawcze nad *Kalevalą*, tj. fińskim eposem narodowym jako zabytkiem poetyckim. Syn Juliusa – Kaarle Krohn uważał, że przedmiotem folklorystyki są podania, bajki i pieśni jako dzieła twórczości słownej i postulował filologiczną metodę jego badania (Gusiew 1974, s. 78). Ilmari Krohn (brat Kaarle) zainicjował badania nad muzyką ludową i był autorem filologicznej metody porządkowania pieśni (1902/1903). Do osiągnięć szkoły fińskiej nawiązali twórcy naukowej folklorystyki muzycznej, tj. Béla Bartók i Zoltán Kodály.

Ogromny wpływ na ukierunkowanie muzycznej folklorystyki w krajach Europy Środkowej wywarła zachodnia tradycja muzykologiczna, która co najmniej od XVIII w. postrzegała swój przedmiot, tj. dzieło muzyczne, jako kategorię głęboko opozycyjną w stosunku do muzyki ludowej. Artystyczne walory twórczości ludowej nie były zbyt wysoko cenione przez muzykologów Zachodu, którzy widzieli w niej przede wszystkim „materiał” dla porównawczych interpretacji historycznych⁴. Z tego powodu w polu zainteresowań badaczy znajdowały się przede wszystkim właściwości autonomicznie traktowanej struktury muzycznej i ogólniej – systemu organizacji języka muzycznego, w mniejszym zaś stopniu – jej wymiar estetyczny oraz sposób funkcjonowania w komunikacji społecznej. Nie oznacza to oczywiście, że badacze z kręgu

² Por. dyskusję na ten temat w: Gusiew (1974).

³ Węgry, Niemcy, Austria, Czechy, Słowacja, Polska.

⁴ Por. rozdz. trzeci.

środkowoeuropejskiego ignorują kulturowy kontekst ludowych tradycji muzycznych, który zawsze i niezależnie od orientacji wyznacza najogólniejsze ramy prowadzonych badań. Jednak zewnętrzne uwarunkowania muzyki ludowej, a zwłaszcza jej powiązania z innymi elementami kultury znajdują się na drugim planie ich zainteresowań. Jest przy tym sprawą oczywistą, że stopień i sposób zaangażowania pozamuzycznej problematyki do interpretacji zagadnień muzycznego folkloru jest uzależniony od orientacji i postaw poszczególnych badaczy.

Najważniejszym czynnikiem w procesie kształtowania się folklorystyki wschodniej⁵ były ideowe podstawy rosyjskiej, a także ukraińskiej muzykologii, w najwyższym stopniu zainteresowanej oddziaływaniem ekspresji ludowej na twórczość kompozytorską, którą traktowano jako swoiste przedłużenie muzyki ludu i ucieleśnienie ducha narodu. Muzyki ludowej i nieludowej nie postrzegano jako zjawisk opozycyjnych, mimo oczywistych różnic w zakresie technik kompozytorskich i muzycznych idiomów. Podkreślano natomiast fenomen ich ekspresyjno-estetycznej wspólnoty, która dla kompozytorów i muzykologów tego kręgu pozostawała zawsze wartością najwyższą. Folklorystyka, która wyłoniła się z tej głęboko zakorzenionej w ludowości tradycji myślenia o muzyce, wielką wagę przywiązuje do emocjonalnych, estetycznych i poetyckich aspektów muzyki ludowej, ujmowanych w szerokim kontekście wykonania i międzyludzkiej komunikacji.

Taka właśnie perspektywa badań nad muzyką ludową cechowała wybitnego ukraińskiego muzykologa i folklorystę Piotra Sokalskiego (1832–1887), który stworzył podwaliny wschodniej folklorystyki muzycznej. W swej pośmiertnie wydanej i fundamentalnej pracy pt. *Russkaja narodnaja muzyka, wielikorusskaja i malorusskaja, w jej strojenii melodiczeskom i ritmiczeskom, i otliczija jej ot osnow sowriemiennoj garmoniczskoj muzyki* (1888) Sokalski zarysował główne problemy badań nad muzyką ludową i wytyczył dalszy kierunek rozwoju folklorystyki rosyjsko-ukraińskiej. Zwrócił szczególną uwagę na semantyczny związek muzyki ludowej z poetyką tekstów pieśni, inicjując w ten sposób jeden z najbardziej interesujących i płodnych nurtów folklorystyki rosyjskiej, ukraińskiej, a nieco później także białoruskiej. Problem semantyki pieśni ludowej znalazł swoiste rozwinięcie i uzupełnienie w socjo-muzycznej

⁵ Chodzi przede wszystkim o folklorystykę rosyjską, ukraińską i białoruską.

koncepcji rosyjskiego muzykologa Borysa Asafiewa (pseudonim literacki Igor Glebow) (1884–1949). Idee rozwoju społeczno-muzycznego przedstawione w słynnej książce pt. *Muzykalnaja forma kak process*, której część pierwsza ukazała się w roku 1930, druga zaś w roku 1947 (Asafiew 1947) wywarły ogromny wpływ na folklorystykę w Europie wschodniej i w dużej mierze przyczyniły się do jej metodologicznej odrębności w stosunku do nauki wywodzącej się z fińskiej szkoły filologicznej.

Pojęcie „muzyka ludowa”

Przedmiotem badania folklorystyki muzycznej jest muzyka (pieśń) ludowa⁶ jako zjawisko odmienne, a niekiedy przeciwstawne w stosunku do twórczości komponowanej. W zachodniej tradycji muzykę ludową definiuje się jako muzykę ludu (*vulgus*), (*musica vulgaris*), tzn. muzykę zwykłych, niewykształconych ludzi (*musica illiteratorum*). Walter Wiora twierdzi, że jest to muzyka „zasadniczej warstwy” w społeczeństwie, reprezentującej pod względem kulturowym duchową „warstwę fundamentalną”, na którą składają się postawy, emocje i poglądy stanowiące podstawę egzystencji ludzkiej (Wiora 1969, s. 40 i 1978). Béla Bartók uważał, że pieśń ludową kształtuje, przechowuje i transmituje warstwa chłopska, do której zaliczył także pasterzy i rybaków. Zauważył jednak, że pojęcie tradycji ludowej jako wytworu kultury chłopskiej ulegało w historii przemianom. W średniowieczu muzyka populacji miejskiej miała przede wszystkim charakter ludowy, natomiast w zatomizowanym, a jednocześnie masowym społeczeństwie XX w. chłopstwo straciło swój odrębny charakter, przejmując wiele cech kultury miasta (Bartók 1986). Z drugiej strony badacz ten podkreślał społeczny charakter pieśni ludowej: jest ona wytworem społeczności, a nie zbioru jednostek należących do warstwy chłopskiej. Pieśń ludowa jest to wg Bartóka „ta muzyka, którą wielu śpiewa przez długi czas”, co oznacza, że staje się

⁶ Definicje można znaleźć w: *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, s. 1052–1055 (1967); MGG 13 (1949–1979):col.1923-1932; Pulikowski (1933); Moser (1943); Danckert (1939); Brăiloiu (1948); Bartók (1986); Wiora (1949; 1950, s.15–6, 69–72; 1970; 1971); Suppan (1966, s. 7–9); Saygun (1951); Bausinger (1975, s. 679–90); Feil (1973); Noll (1986, s. 88–90); Szabolcsi (1965).

ona własnością ludu poprzez długotrwałe funkcjonowanie w danej społeczności, wyrażając jej gusty, emocje oraz postawy (Bartók 1925, 1929, 1950).

Muzyka ludowa ma w tym ujęciu charakter tradycyjny, przeżytkowy, wiąże się z pojęciem jej nosiciela, czyli ludu i jest elementem szerzej rozumianej kultury ludowej. Warto podkreślić, że niezależnie od zróżnicowania orientacji i stanowisk badawczych wszystkie charakterystyki i wszelkie próby uściślenia pojęcia „muzyka ludowa” pośrednio lub bezpośrednio nawiązują do właściwości tradycyjnej kultury ludowej, która determinuje sposób istnienia muzyki, jej funkcje oraz strukturę (por. także: Karbusicky 1975).

Dlatego muzykę ludową określano niekiedy jako nieuczoną (*musica illiterata*) i stawiano w opozycji do profesjonalnej, uczonej i notowanej twórczości profesjonalnej (Wiora 1950, s. 22). Przekazywana drogą ustną ludowa twórczość muzyczna charakteryzuje się znaczną wariabilnością, którą niektórzy badacze uważają za jeden z podstawowych wyznaczników ludowości (Wiora 1941; 1950, s. 38).

„Chciałbym zwrócić uwagę czytelnika – pisze Béla Bartók – na jedną z najważniejszych cech muzyki ludowej, a mianowicie jej ciągłą wariabilność. [...] Niektórzy lingwiści przyznają, że każdy dźwięk mowy jest zjawiskiem unikatowym, które nigdy nie istniało w przeszłości i nigdy nie powtórzy się w przyszłości. Na pierwszy rzut oka stwierdzenie to wydaje się dziwne. [...] Wszyscy zgodzą się jednak, że każdy żyjący gatunek zwierząt lub roślin jest zjawiskiem unikatowym. To samo dotyczy melodii ludowych: dane wykonanie melodii ludowej nigdy nie miało miejsca w przeszłości i nigdy nie powtórzy się w przyszłości dokładnie w taki sam sposób. Nie wolno nam mówić lub myśleć, że melodia ludowa to właśnie to, co słyszymy w danym wykonaniu; możemy powiedzieć jedynie, że wtedy i tam, w tym a w tym wykonaniu była ona taka a taka” (Bartók, Lord 1951, s. 19).

Powstawanie wariantów pieśni ludowej nie wynika z przypadkowych deformacji utworu w toku wykonania lub z niedostatków pamięci wykonawców ludowych, lecz jest przejawem ich spontaniczności twórczej. Owa spontaniczna twórczość nie jest w kulturze ludowej hamowana, lecz podlega kontroli narzucanej przez tradycję. Oznacza to, że swoboda tworzenia wariantów jest zawsze ograniczona tym, co dana społeczność uważa za poprawne i mieszczące się w granicach jej tradycji muzycznej. László Dobszay uważa, że wariabilność pełni dwie funkcje w ludowej tradycji muzycznej: z jednej strony prowadzi do krystalizacji i utrwalania się „ostatecznych” postaci pewnych melodii, z drugiej zaś do powsta-

wania melodii nowych, które zaczynają funkcjonować obok lub zamiast starych.

„W tej dialektyce zmiany ujawnia się istota muzyki ludowej” (Dobszay 1992, s. 8).

W kręgu wariantów ujawniają się najważniejsze, strukturalne elementy melodii i punkty mniej ważne, które mogą stać się odskocznią dla chwilowej inspiracji. Innymi słowy, warianty tworzą zbiór reprezentujący określone cechy stylu muzycznego, które w danej kulturze odczuwa się jako zasadnicze. Z tego punktu widzenia warianty stanowią jeden z najważniejszych czynników podtrzymujących homogeniczność stylu, a tym samym integralność i trwałość danej tradycji muzycznej, która mimo to podlega permanentnej transformacji. Wzbogacaniu, różnicowaniu i rozwarstwianiu się tradycyjnych stylów muzycznych towarzyszy zawsze tendencja do ich uniformizacji, łączenia i redukcji (Elscheková 1969, s. 98). W ten sposób w muzyce ludowej powstają nowe warstwy i odgałęzienia dawnych stylów lub też style całkowicie nowe.

Z przedstawionej poprzednio, modelowej charakterystyki społeczności ludowej wynika, że muzyka jest ściśle i harmonijnie powiązana ze wszystkimi aspektami kultury (Żerańska-Kominek 1990, s. 34; Wiora 1950, s. 50). Spośród licznych pozamuzycznych uwarunkowań i kontekstów muzyki ludowej przedmiotem szczególnego zainteresowania i wnikliwych studiów są, na gruncie folklorystyki muzycznej, związki z językiem (Danckert 1939, s. 73–5; Bierwisch 1978; Dobszay 1974). Między folklorystyką zachodnią i wschodnią istnieją przy tym dość zasadnicze różnice w podejściu do tego zagadnienia. Badacze w krajach Europy Środkowej przyjmują, że istoty związku między pieśnią ludową a językiem należy upatrywać przede wszystkim w zasadach organizacji systemów wersyfikacyjnych wiersza ludowego. Przedmiotem ich badania jest zatem w głównej mierze zależność między strukturą wersyfikacyjną tekstu a strukturą muzyczną (melodyka, rytmika). We wschodniej literaturze folklorystycznej natomiast zdecydowanie dominuje przekonanie, że relacje między językiem a muzyką konstytuują się na poziomie znaczeń estetycznych i skojarzeń emocjonalnych. Nie oznacza to oczywiście, że folklorysty ukraińscy, rosyjscy i białoruscy nie interesują się strukturą wersyfikacyjną tekstów melodii ludowych. Głównym przedmiotem ich badań pozostaje jednak swoście rozumiana semantyka komunikatu muzycznego pojętego jako emocjonalno-estetyczna projekcja poetyckiej zawartości tekstu.

Przykładem pierwszej z wymienionych koncepcji może być *Rytmika polskich pieśni ludowych* Ludwika Bielawskiego (1970). Główną tezą tej pracy jest pogląd, że upostaciowania rytmiczne w polskiej muzyce ludowej nie są zjawiskiem autonomicznym i podlegają regułom kształtowania językowego, a zwłaszcza tekstu słownego pieśni. Przedmiotem badania autora jest jednak nie tyle wpływ konkretnego tekstu na konkretną melodię (lub odwrotnie), ile

„oddziaływanie całego systemu wersyfikacyjnego lub nawet oddziaływanie prozodyjnego systemu językowego na system rytmiczny pieśni ludowej” (Bielawski 1970, s. 30).

W folklorystyce rosyjskiej i ukraińskiej związek pieśni ludowej z językiem rozumie się przede wszystkim na poziomie znaczeń poetyckiego i estetycznego, konstytuujących się we współdziałaniu obu tych czynników. Wspomniany już poprzednio Piotr Sokalski twierdził, że

„w muzyce ludowej melodia, rytm i słowa znajdują się w najściślejszym, organicznym związku i wydzielenie z niej tylko melodii (lub charakterystycznej formuły) pozbawia ją prawdziwego znaczenia estetycznego jako pewnej zamkniętej całości”.

Twierdził też, że tekst pełni funkcję swojego rodzaju motywu pieśni ludowej i w znacznym stopniu

„wzmaga proces asocjacji idei wytwarzanych przez muzykę ludową [...], która czasami nawet samym rytmem przedstawia muzyczne malarstwo (Sokalski 1888, cyt. za: Ziemcowskij 1972, s. 46).

Analiza klasyfikacyjna muzyki ludowej

Uwagi wstępne

Jako przedmiot badania utwór ludowy jest zjawiskiem całkowicie różnym od kompozycji w profesjonalnej tradycji muzycznej i stawia przed badaczami odmienne problemy analityczne. Pojedyncza, konkretna melodia jest zawsze tylko dokumentem jednorazowej i niepowtarzalnej sytuacji wykonawczej i badawczej: ukazuje co najwyżej jakąś przypadkową, ulotną postać utworu wykonanego przez określonego śpiewaka w

danym czasie i miejscu i zarejestrowanego przez określonego badacza. Pojedynczy utwór muzyki ludowej nie jest odrębnym, zamkniętym i niepowtarzalnym bytem, pozostając raczej jedną z wielu możliwych manifestacji jego struktury, gatunku lub stylu. Dlatego przedmiotem badania folklorysty musi być zawsze reprezentatywny zbiór utworów, umożliwiający uogólnienie wszystkich takich przypadkowych i niekompletnych informacji, które przedstawia jednostkowa pieśń czy melodia uchwycona w pewnej konkretnej sytuacji jej wykonania i rejestracji. Jedynym sposobem uzyskiwania ogólnej wiedzy na podstawie zbioru takich szczególnych przypadków jest ich porządkowanie (Elschek 1978).

Porządkowanie muzyki ludowej spełnia dwa zasadnicze zadania: 1) udostępniania informacji o zbieranym w postaci nagrań lub zapisów, ogromnym na ogół, bo liczącym dziesiątki lub niekiedy nawet setki tysięcy utworów, materiale empirycznym (katalogi archiwalne, bazy danych) oraz 2) definiowania cech materiału empirycznego oraz wykrywania zachodzących w nim relacji. Istnieją przy tym dwa podstawowe sposoby porządkowania materiału: klasyfikacja oraz typologia. Klasyfikacja jest to systematyczny podział zbioru przedmiotów lub zjawisk na klasy, działy i poddziały (podzbiory), dokonywany według określonej zasady i w taki sposób, że podzbiory zbioru wyczerpują cały zbiór i są rozłączne. W folklorystyce muzycznej stosowano dotychczas trzy grupy klasyfikacji: leksykograficzne, gramatyczne oraz kompleksowe.

Porządkowanie leksykograficzne

Istotą klasyfikacji leksykograficznej jest mechaniczne porządkowanie według jednej cechy materiału muzycznego, przedstawionej za pomocą symboli cyfrowych lub literowych. Dlatego systemy leksykograficzne nazywamy klasyfikacjami jednoelementowymi, przy czym w praktyce folklorystycznej stosuje się podział zarówno jedno-, jak i wielostopniowy. Celem porządkowania leksykograficznego jest stworzenie „słownika” melodii, umożliwiającego ich wyszukiwanie w zbiorze.

Do najczęściej stosowanych kryteriów porządkowania słownikowego należą: sylabiczna struktura melodii, finalis, incipit melodii, graficznie przedstawione kontury melodii, jądro melodii, struktura harmoniczna, metrum oraz ambitus. Porządkowanie według charakterystycznych motywów melodycznych stosował m.in. Ilmari Krohn (1902–1903) i

Brandsch (1914). Klasyfikację wedle kryterium melodii wziętej jako całość spotykamy przede wszystkim u Heinitsa (1921) i Lista (1963). Znacznie rzadziej w systemach leksykograficznych stosuje się kryterium taktu (Stoin 1931), struktury harmonicznej i struktury melodii. Najbardziej typową postacią klasyfikacji leksykograficznej jest w folklorystyce muzycznej porządkowanie wedle incipitów (tzn. pierwszych czterech, pięciu lub sześciu dźwięków) mechanicznie oznaczonych cyframi lub literami. Do takich należy m.in. klasyfikacja Mersmanna (1923–1924), Arlta (1929), Barlowa-Morgensterna (1949), Stanisława (1954) i Riegera (1956). Najprostsze „słowniki” incipitów melodii starano się modyfikować tak, by informacja na temat pieśni była pełniejsza. I tak np. w klasyfikacji Kollera (1902–1903), Klier (1956), Deutscha (1958) i Elschekovej (1963) indeksuje się dźwięki występujące nie tylko na początku pieśni, ale także związane z głównymi akcentami i mocnymi częściami taktu. Metodę porządkowania według dźwięków kadencji (Krohn 1902–1903), a nawet ich typów (Chybiński 1907), stosowali zwłaszcza folklorysty węgierscy, a przede wszystkim Bartók i Kodály (Bartók, Kodály 1955–1956) oraz Járdányi (1961).

Grupowanie leksykograficzne jest w zasadzie zawsze mechaniczne i jednostopniowe, lecz przy zastosowaniu dalszych podziałów może rozwinąć się w skomplikowany system klasyfikacji, który tym odróżnia się od porządkowania jednostopniowego, że pozwala na wykrywanie ogólniejszych związków w materiale. Rozbudowane porządkowanie leksykograficzne stosował Kolessa (1923), a także Brăiloiu (1952). Należy jednak pamiętać, że ani prosty, ani złożony system leksykograficzny nie rozwiązuje problemu grupowania wariantowego lub typologicznego. Umożliwia on jedynie identyfikację i charakterystykę pieśni. Zwłaszcza przy zbiorach bardzo licznych porządkowanie leksykograficzne ma niewielkie możliwości klasyfikacyjne, np. jeśli zbiór liczy 20 tys. melodii poszczególne grupy melodii o podobnych cechach będą bardzo duże. Porównywanie wariantów między wyodrębnionymi w ten sposób grupami będzie w tym przypadku możliwe wyłącznie wizualnie. Dodatkową trudność tworzy fakt, że melodie podobne do siebie mogą znaleźć się w różnych klasach. I tak np. przy porządkowaniu według kryterium kadencji warianty melodii mogą mieć tę samą konstrukcję sylabiczną, rytmiczną i melodyczną, a różnica w położeniu półtonu w jednej z kadencji spowoduje, że pieśni te znajdą się w całkiem różnych grupach. Jeśli natomiast materiał jest niewielki (500–1000 pieśni) problem grupowania

jest znacznie prostszy. Poszczególne grupy są znacznie mniejsze, a bliskie sobie warianty znajdują się dość blisko siebie, w związku z czym wizualne ich porównywanie może być ograniczone do minimum.

Klasyfikacje gramatyczne

W przeciwieństwie do mechanicznego systemu leksykograficznego, klasyfikacje gramatyczne przyjmują takie kryteria porządkowania, które pozwalają grupować melodie ludowe według podobieństwa różnych aspektów konstrukcji muzycznej. Klasyfikacje gramatyczne są zwykle poprzedzone morfologiczną analizą materiału, a cechy wybrane do analizy stanowią, w odczuciu badaczy, istotną właściwość badanego zbioru pieśni i są wynikiem pewnego ich hierarchizowania. Termin „klasyfikacja gramatyczna” wprowadził Béla Bartók⁷:

„System [...], który nazywam ‘gramatycznym’, grupuje wszystkie melodie należące do tej samej rodziny lub mające podobną strukturę i ten sam styl muzyczny, a także łączy ze sobą wszystkie elementy grup wariantowych. By osiągnąć ten cel, należy zbudować i zastosować dość skomplikowany system klasyfikacji, który będzie posiadał wszystkie cechy systemu leksykograficznego, uzupełnione różnymi, licznymi elementami dodatkowymi. Systematycznie pogrupowany zbiór oparty na tym systemie pozwala wyznaczyć dość wyraźne granice pomiędzy poszczególnymi stylami melodycznymi, strukturami i rodzinami. Jednocześnie stwarza możliwość wyszukania poszczególnych melodii, choć wymaga to wstępnej znajomości materiału i głębokiej wiedzy o dość skomplikowanym systemie klasyfikacji.

Powstaje bowiem problem: co jest ważniejsze? Czy łatwe i prawie mechaniczne odnalezienie melodii [w zbiorze], czy też uzyskanie poglądu na jej powiązania? Jestem za tym drugim celem, za zasadą ‘gramatyczną’, mimo jej niedoskonałości. Posiada ona bowiem niedoskonałości, podobnie jak każdy inny, możliwy do pomyślenia system (doskonałe systemy grupowania nie istnieją). Dlatego system zastosowany w tej pracy [...] jest oparty na tej zasadzie” (Bartók, Lord 1951, s. 15).

Ideowe założenia leżące u podstaw systemu Bartóka wywarły ogromny wpływ na rozwój analizy klasyfikacyjnej w folklorystyce muzycznej. Bartók bowiem podjął próbę rozwiązania jednego z najistotniejszych problemów naukowej analizy pieśni ludowej, a mianowicie połączenia kryteriów muzycznych, jakościowych i często obarczonych błędem subiektywizmu z

⁷ Metodologiczne aspekty systemu Bartóka zostały omówione w rozdziale trzecim.

zasadami obiektywnego podziału logicznego. Jako wybitny znawca badanych przez siebie tradycji ludowych miał znakomite wyczucie podobieństwa stylu muzycznego i struktury, które traktował jako nadrzędne w procesie porządkowania materiału. Jego systemy klasyfikacji były z jednej strony próbą obiektywizacji intuicji muzycznej, z drugiej zaś – testowaniem poprawności przyjmowanych kryteriów podziału.

Porządkowanie gramatyczne ma charakter klasyfikacji wielostopniowej i wieloelementowej i występuje dość powszechnie w publikowanych zbiorach pieśni ludowej. Prostą, dwuelementową i trzystopniową klasyfikację w odniesieniu do materiału chorwackiego zastosował Žganec (1950). Bardziej złożony system wielostopniowej klasyfikacji dwuelementowej zastosowali Vetterl i Gelnár (1961), porządkując pieśni słowackie wedle nadrzędnego kryterium struktur metrycznych. W skomplikowanym systemie klasyfikacji Kolessy (1929) główny nacisk został położony na metryczną (sylabiczną) strukturę melodii. Na ostatnich poziomach porządkowanie przebiega według kryterium skalowego (minor, major) oraz kadencji (tonika, dominanta, II stopień). Cały system jest zorganizowany w sposób następujący:

Melodie: A-dwuwersowe, B-czterowersowe, C-trzywersowe, D-melodie inne. Równolegle do grup A-D idzie inny system podziału (grupy I-X), w którym ocenie podlega:

- a) struktura pojedynczego wersu,
- b) sposób, w jaki formy powstają z podstawowych symetrycznych struktur,
- c) sposób łączenia różnych konstrukcji wersowych.

Podgrupy w tych grupach wyodrębniane są wedle kryterium finalis. Procedura klasyfikacyjna Kolessy zakłada nie tylko grupowanie sukcesywne, tzn. na zasadzie kolejnych podpodziałów już wyodrębnionych grup, lecz przebiega także równolegle, przez co system klasyfikacji staje się bardzo skomplikowany i trudny do stosowania. Kolessa całkowicie zmodyfikował ten system w odniesieniu do pieśni ludowej Łemków; w innych publikacjach stosował znacznie prostszą metodę grupowania melodii.

Pod względem liczby elementów i wielości poziomów klasyfikacyjnych omówiony już poprzednio system Bartóka⁸ przewyższa wszystkie stosowane dotąd w folklorystyce muzycznej. Punktem wyjścia klasyfi-

⁸ Por. rozdział trzeci.

kacji Bartóka była początkowo kadencyjna analiza Ilmariego Krohna, którą zastosował w odniesieniu do rumuńskiej pieśni ludowej (1913). Stale powiększał liczbę kryteriów, aż doszedł do czteroelementowej oraz ośmio- a nawet dziewięciostopniowej klasyfikacji, którą stosował w różnie modyfikowanych formach w zbiorach węgierskiej (1924), słowackiej (1959) i serbo-chorwackiej pieśni ludowej (Bartók, Lord 1951, s. 15).

Klasyfikacje kompleksowe

Analiza klasyfikacyjna przy zastosowaniu systemów wielostopniowych zarówno typu leksykograficznego, jak i gramatycznego polega na kolejnych podziałach większych grup na mniejsze według odrębnych kryteriów na każdym poziomie podziału. W przeciwieństwie do systemów stopniowych klasyfikacje kompleksowe polegają na równoczesnym zastosowaniu kilku lub kilkunastu kryteriów i grupowaniu melodii według kryterium liczby cech wspólnych. Nadrzędnym dążeniem jest przy tym całkowite wyeliminowanie czynnika subiektywizmu w postępowaniu klasyfikacyjnym, w związku z czym wszystkie cechy materiału traktowane są równorzędnie. Przykładem takiego podejścia jest analiza klasyfikacyjna słowackich folklorystów Oskara i Alicji Elscheków (Elscheková 1966). Sformułowali oni cztery systemy charakterystyki melodii, w których uwzględnia się wszystkie możliwe ich cechy morfologiczne: 1. System identyfikacyjnej analizy strukturalnej, który ma na celu charakterystykę zbioru i obejmuje sześć cech melodii: tonalność, strukturę formalną, rytmiczną i sylabiczną, dźwięki finalne, budowę taktów. 2. System porównawczej analizy klasyfikacyjnej, uwzględniającej typ pieśni (gatunek, funkcja), kulturę (region, wieś), tonalność, modus, jądro tonalne, ambitus, finales, formę. 3. System kompleksowej analizy muzycznej, w której uwzględnia się około 35 cech melodii, w tym np. tonalność, skalę, liczbę użytych dźwięków, statystykę interwałów, procentowy udział kroków i skoków itd. 4. System analizy melodii, w którym uwzględnia się tylko następstwo wysokości w taki sposób, że w każdej, wydzielonej części melodii zaznacza się od dwóch do czterech punktów osiowych (co najmniej dźwięk początkowy i końcowy) oraz jeden lub dwa zmienne punkty kulminacyjne frazy.

Te cztery systemy opisu melodii są traktowane przez autorów jako komplementarne i służą do wielokrotnego, porównawczego przeglądania zbioru pieśni pod różnymi kątami:

„Jest sprawą oczywistą, że w ramach jednej kultury zastosowanie jednego systemu daje nam stosunkowo lepsze rezultaty niż innego systemu. Charakter stosowanego systemu klasyfikacji powinien być dostosowany do muzyczno-stylistycznych właściwości badanej kultury. Jeżeli np. w jakiejś kulturze nie istnieje stała norma metryczno-rytmiczna i przeważa wykonanie *parlando-rubato*, nie można w odniesieniu do niej stosować metryczno-rytmicznego systemu klasyfikacji; z kolei w kulturze, w której dominują rytmy taneczne, mające ściśle określoną konstrukcję metryczną, taki system może przynieść dobre rezultaty. Jest sprawą oczywistą, że zastosowanie wyłącznie jednego systemu w pewnych kulturach muzycznych może okazać się niewystarczające. Dlatego jest użyteczna praca równoległe z kilkoma systemami, z których jeden spełni funkcje podstawową, inne zaś uzupełniającą” (Elscheková 1966, s. 70).

Wyniki analizy przeprowadzonej według schematów przewidzianych w każdym z czterech systemów analitycznych są przedstawione na specjalnych kartach katalogowych i stanowią podstawę podziału materiału na cztery grupy wedle następujących kryteriów: 1) incipity melodii, 2) struktura metryczna, 3) struktura tonalna, 4) struktura wersyfikacyjna. Każda z grup jest dalej podzielona wewnątrz, przy czym niektóre z zastosowanych kryteriów są wspólne dla różnych grup. I tak, np. grupa wyodrębniona ze względu na cechy systemu tonalnego podzielona jest na pięć podgrup: tonalność, liczba części melodii, forma melodii i liczba motywów, *finales* oraz incipity. Kryterium liczby części melodii stanowi jednocześnie zasadę wewnętrznego podziału grupy czwartej, a kryterium incypitów melodii stanowi główne kryterium dla grupy pierwszej. W ten sposób wszystkie wydzielone grupy są ze sobą powiązane i uzupełniają się nawzajem, prezentując różne aspekty analizowanego zbioru.

Celem opisanego wyżej systemu porządkowania materiału jest nie tylko porównywanie między sobą poszczególnych melodii i zestawianie obok siebie melodii pokrewnych, ale także przedstawienie osobliwości myślenia melodycznego w muzyce słowackiej. Ostatecznym efektem analizy klasyfikacyjnej jest typologiczny katalog słowackiej pieśni ludowej, uwzględniający następujące jej cechy: tonalność, liczbę części melodii, strukturę sylabiczną, liczbę sylab w segmentach melodii, dźwięki końcowe, strukturę taktów, liczbę taktów w segmentach melodii, strukturę wartości rytmicznych w takcie, liczbę wartości rytmicznych w takcie.

Rozbudowany system porządkowania kompleksowego opracowany przez Elscheków do badania słowackiej muzyki ludowej przewiduje więc trzy zasadnicze etapy postępowania: 1) analizę cech morfologicznych

melodii według jednego (lub więcej niż jednego), standardowego systemu ich charakterystyki, 2) klasyfikację zbioru oraz 3) grupowanie typologiczne, tzn. podział uwzględniający wykryte w toku klasyfikacji podobieństwa morfologiczne elementów zbioru, czyli melodii.

Porządkowanie melodii według stopnia ich podobieństwa morfologicznego cechuje także klasyfikację taksonomiczną, która tym różni się od poprzedniego systemu, że podobieństwa (lub różnice) między melodiami wyraża wielkościami matematycznymi. Klasyfikacja taksonomiczna, znana pod nazwą taksonomii wrocławskiej, ma na celu szukanie optymalnego podziału pewnego zbioru ze względu na podobieństwa lub różnice jego obiektu. I tak np. punktem wyjścia klasyfikacji słowiańskich melodii wąskozakresowych (Czekanowska 1972) była analiza muzyczna zbioru liczącego 1268 obiektów, uwzględniająca cztery główne właściwości stylistyczne: 1) tonalność (rozmiar ambitusu, rodzaj species, czyli układ całych i półtonów w di- tetra- lub pentachordzie oraz położenie finalis); 2) strukturę melodii (relacje członów wiążących, zasady kształtowania); 3) cechy melodyki (ze szczególnym uwzględnieniem rodzajów melizmatyki); 4) fakturę (jedno- lub dwugłosowa). W charakterystyce materiału nie została uwzględniona hierarchia cech, co oznacza, że wszystkie cechy otrzymały równą wartość. Wyodrębnione kategorie otrzymały swoje symbole, przełożone na język numeryczny. Po przeliczeniu i uporządkowaniu całego materiału przez komputer otrzymane wyniki przedstawiono graficznie w postaci dendrytu, tj. rysunku, na którym grupują się podobne do siebie melodie. Wyniki klasyfikacji taksonomicznej można przedstawić w postaci nazywanej, od nazwiska jego twórcy, diagramem Czekanowskiego. Różnica między projekcją diagraficzną a dendrytową wynika z zastosowania odmiennego algorytmu przekształcania macierzy odległości między elementami zbioru.

Analiza typologiczna muzyki ludowej

Uwagi wstępne

Typologia jest to taki rodzaj systematyzacji badanych zjawisk, który polega na ułożeniu ich w uporządkowane szeregi w zależności od nasilenia cech tzw. typowych. Mówiąc o typowości cech przedmiotów i

zjawisk, mamy na myśli pewien wzorcowy punkt odniesienia, który nazywamy typem. Typ jest to obiekt lub konstrukcja pojęciowa (pojęcie typologiczne) o charakterze wzorca, służące systematyzacji i opisowi naukowemu danej dziedziny rzeczywistości. Typ jako przedmiot wzorcowy lub pojęcie typologiczne jest wyznacznikiem tych właściwości, ze względu na które rozpatruje się poszczególne przedmioty. Badanie typologiczne polega na porównywaniu cech przedmiotu lub zjawiska ze wzorcem i określanie stopnia jego podobieństwa do wzorca, tj. typu. Wzorec może być zdefiniowany na podstawie empirycznie danych elementów określonego zbioru i wówczas nazywamy go typem empirycznym. Wzorec zdefiniowany jako konstrukcja wyłącznie pojęciowa, nie mająca odpowiednika empirycznego, jest nazywany typem idealnym.

Analiza typologiczna wymaga przyjęcia określonych założeń dotyczących rozumienia typu. Definicja tego pojęcia, a zwłaszcza jego relacja do kategorii takich, jak „model”, „postać” (*Gestalt*), „struktura”⁹, a nawet „modus”¹⁰ należy do najtrudniejszych i szeroko dyskutowanych problemów w folklorystyce muzycznej. Sposób podejścia do tego zagadnienia uzależniony jest od orientacji poszczególnych badaczy i w dużym stopniu także od materiału empirycznego, który jest przedmiotem ich badania. Przykładem zróżnicowania postaw metodologicznych i całkowicie odmiennego rozumienia typu, a co za tym idzie – analizy typologicznej, może być folklorystyka węgierska i wschodnioeuropejska, tzn. rosyjska, ukraińska i białoruska.

Pojęcie „typu” w folklorystyce węgierskiej

W folklorystyce węgierskiej pojęcie typu rozumie się jako zespół wariantów, tj. grupę pieśni podobnych do siebie pod względem wszystkich najważniejszych cech organizacji muzycznej. Typ jest immanentną własnością rzeczywistości empirycznej, albowiem muzyka ludowa nie istnieje inaczej, jak tylko w postaci rozpoznawalnych typów, które „każdy węgierski chłop może zidentyfikować w swym umyśle” (Dobszay 1992, s. 24). Z drugiej strony typ jest zdefiniowaną w procesie badawczym kategorią poznawczą, analityczną abstrakcją cech materiału, jakby jego

⁹ Por. Suppan (1973).

¹⁰ Por. paragraf na temat modusu w muzyce azjatyckiej.

idealną projekcją. W tym drugim znaczeniu typ jest konstrukcją myślową, za pomocą której analizuje się i opisuje węgierską muzykę ludową.

Koncepcja typu jako zbioru wariantów zrodziła się w folklorystyce węgierskiej w następstwie długotrwałych i niezwykle szczegółowych badań empirycznych:

„Jeśli zbieracz prosi tego samego śpiewaka o wykonanie jeszcze raz tej samej melodii, a później prosi innego śpiewaka w tej samej wiosce, aby również zaśpiewał tę melodię, otrzymuje liczne jej warianty, które są równie realne dla wykonawcy ludowego, jak i dla badacza. Zbiór zebranych wariantów stanowi integralną całość, jakby jedną pieśń manifestującą się w różnych jej wariacyjnych konfiguracjach. Myślenie w kategoriach wariantów ułatwia pracę w terenie oraz pomniejsza liczbę pieśni, albowiem dziesiątki zebranych wariantów stają się w ten sposób dokumentem jednej pieśni” (Dobszay 1992, s. 20).

Typ, którego empirycznym przejawem jest zbiór wszystkich wariantów danej pieśni, może być następnie wewnętrznie podzielony na podtypy. Podział nie jest jednak nigdy mechaniczny i całkowicie obiektywny, w związku z czym dają się zauważyć pewne różnice między klasyfikacjami poszczególnych badaczy, którzy kierują się zawsze nadrzędną zasadą wycucia pokrewieństwa materiału melodycznego w obrębie typu. Z tego samego powodu nie istnieją w folklorystyce węgierskiej powszechnie akceptowane kryteria wewnętrznego podziału typu, którymi mogą być np. formuły melodyczne i rytmiczne, dźwięki inicjalne kadencji, główne dźwięki, kształt linii melodycznej, struktura tonalna albo też wyraźnie zaznaczający się zasięg terytorialny, określony i zamknięty krąg tekstów czy też funkcja lub tożsamość gatunkowa pieśni.

Proces konstruowania typu rozpoczyna się od dużych grup pieśni, poprzez badanie spójności występujących w ich obrębie wariantów, a następnie zachodzących między nimi relacji. Niektóre z wykrytych w węgierskiej muzyce ludowej typów mają czysty, „dydaktycznie absolutny” charakter, tzn. dają się zdefiniować w kategoriach typowych melodii, typowych zasięgów i powiązań regionalnych. W węgierskiej tradycji występuje także wiele melodii, które mają charakter przejściowy i wykazują cechy dwóch typów lub też takie, które z różnych względów można zaliczyć do kilku typów. Najciekawszą grupę stanowią pieśni o podobnym idiomie stylistycznym, strukturalnym i wykonawczym, które jednak tak dalece różnią się melodią, że w istocie typu nie tworzą. Ponieważ melodii tych nie można również umieścić w żadnych innych

klasach typologicznych, określa się je mianem quasi-typów (Dobszay 1992, s. 23).

Koncepcją typu posłużył się po raz pierwszy Pál Járdányi (1961), który porządkując węgierskie melodie ludowe, wstępnie podzielił zbiór na dwie grupy: związane z pewnymi funkcjami, a także z określonymi tekstami (np. obrzędowymi) oraz wolne od funkcji. W obrębie tych dwóch grup uporządkował materiał wedle kryterium liczby sylab w wer-sie. Pieśni w otrzymanych podgrupach usystematyzował wedle kryterium rytmicznego, w końcu zaś – wedle typów głównej kadencji. Klasyfikacja Járdányi’ego, która przypominała stosowane już wcześniej systemy typu gramatycznego, różniła się jednak od nich tym, że obiektem porządkowa-nia nie były pojedyncze melodie, lecz ich typy. Zbiór wariantów melodii, czyli typ melodyczny, stanowił dla Járdányi’ego podstawową jednostkę klasyfikacji, umożliwiającą odróżnienie w tym zbiorze cech ogólnych i szczególnych, uniwersalnych i regionalnych, powtarzalnych i przypa-dkowych, autentycznych i nieautentycznych. Járdányi porządkował zbiór typów według zasady malejącego pokrewieństwa, co oznaczało, że klasy pieśni w obrębie rodzin melodii oraz dalsze podgrupy w obrębie tych klas następowały po sobie jedna po drugiej w taki sposób, który ujawniał ich wzajemne, coraz dalsze typologiczne związki. Procedura ta umożli-wiała nie tylko porównywanie typów między sobą, lecz przede wszystkim pozwalała na wyodrębnienie dużych bloków repertuaru ludowego, po-dobnego pod względem motywicznym, rytmicznym i formalnym.

Przykładem typologicznej systematyki węgierskiej pieśni ludowej jest wydany w 1992 roku *Catalogue of hungarian folksongs types* (Falvy 1992). Umieszczając typy jeden obok drugiego i łącząc je w większe całości, badacze uzyskali podział całej węgierskiej muzyki ludowej na cztery grupy stylistyczne: 1) styl recytacyjny, 2) styl lamentacyjny, 3) styl wąskozakresowy (stary), 4) styl wąskozakresowy (nowy). Pojęcie stylu stanowi, ich zdaniem, najwyższy i ostateczny poziom uporządko-wania materiału. Styl psalmodyczny dzieli się na dwie duże rodziny, oznaczone literami A i B. Kolejnym poziomem podziału są wiązki (tj. grupy) typów zwane klasterami. W rodzinie A znajduje pięć klasterów, w rodzinie B – trzy. Klaster pierwszy w rodzinie A zawiera dziesięć typów, klaster drugi – jedenaście, trzeci – pięć, czwarty – siedem, piąty – dziewięć typów. Typy dzielą się dalej na podtypy, te zaś w niektórych przypadkach na warstwy. Zasadę systematyki typów węgierskiej pieśni ludowej obrazuje schemat na fig. 8.

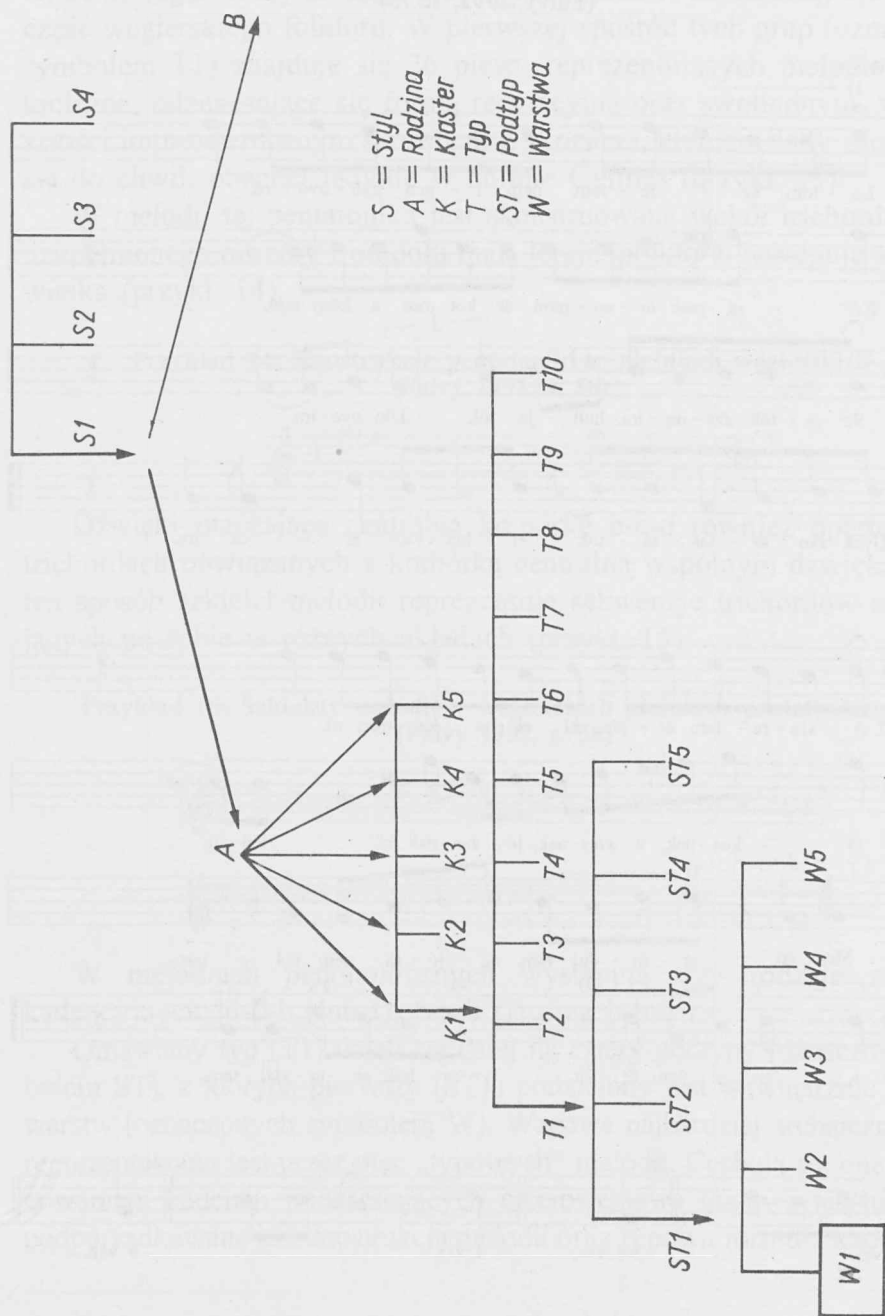


Fig. 8. Typologia węgierskiej pieśni ludowej

Przykład 13: Typ węgierskiej pieśni pentatonicznej o charakterze recytacyjnym
(Falvy 1992, s. 75)

Parlando

1) —————

1. Lá - tom az é - le - tem, nem i - gen gyö - nyö - rü,

Két sá - padt ar - co - mon ár - kot mos a köny - nyü.

Sir - ja - tok sze - me - im, hull - ja - tok kön nye - im,

Gyak - ran áz - tas - sá - tok el - her - vadt ar - ca - im.

2. A sze - re - lem út - ján ki el a - kar men - ni,

O kos - nak, e - szes - nek, jó - zan - nak kö' lön - ni,

Mer én el - in - dul - tam, de jó - ra nem vol - tam,

A sze - re - lem út - ját se - hol se ta - lál - tam.

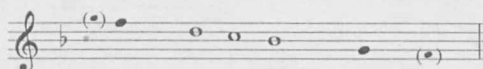
1) 2) 3) 4)

4. vsz. 3-4. vsz. 4. vsz. 3. vsz.

Pierwszy klaster typów (oznaczony symbolem K1¹¹) w obrębie części A, do którego należy dziesięć grup typów, stanowi najbardziej archaiczną część węgierskiego folkloru. W pierwszej spośród tych grup (oznaczonej symbolem T1) znajduje się 26 pieśni reprezentujących melodie pentatoniczne, odznaczające się formą recytacyjną oraz swobodnym, w przeszłości improwizowanym sposobem wykonania, którego ślady zachowały się do chwili obecnej jedynie w dolinie Gyimes (przykł. 13).

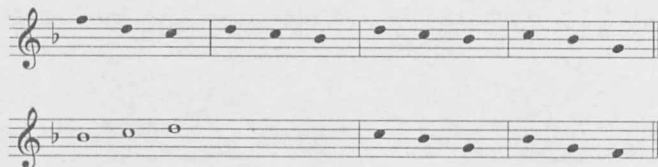
W melodii tej pentatonika jest skonstruowana wokół trichordu b-c-d uzupełnionego od góry i od dołu małą tercją, po której następuje sekunda wielka (przykł. 14).

Przykład 14: Konstrukcja pentatoniki w pieśniach węgierskich
(Falvy 1992, s. 58)



Dźwięki otaczające centralną komórkę b-c-d również oparte są na trichordach powiązanych z komórką centralną wspólnym dźwiękiem. W ten sposób szkielet melodii reprezentuje sekwencje trichordów następujących po sobie w różnych układach (przykł. 15).

Przykład 15: Szkielety melodii w węgierskich pieśniach pentatonicznych
(Falvy 1992, s. 58)



W melodiach pentatonicznych występują trzy rodzaje zwrotów kadencyjnych: d-b-b (lub f), c-b-b (f) oraz b-b-b-f.

Omawiany typ (T1) dzieli się dalej na cztery podtypy (oznaczone symbolem ST), z których pierwszy (ST1) podzielony jest wewnętrznie na pięć warstw (oznaczonych symbolem W). Warstwa najbardziej archaiczna (W1) reprezentowana jest przez pięć „typowych” melodii. Cechują się one różnicowaniem kadencji podkreślających czterowersową budowę tekstu, której podporządkowana jest konstrukcja melodii oraz typowa formuła kadencyjna

¹¹ Dla uproszczenia zastosowałam symbole odmienne od tych, które znajdują się w *Catalogue of Hungarian folksong types*.

d-b-f. Liczba dźwięków melodii jest bardzo ograniczona, lecz występują one w dość zróżnicowanych konfiguracjach. W wersji pierwszym jest podkreślony dźwięk d, w wersji drugim natomiast – dźwięk c. Przygotowanie kadencji na dźwięku b przez f w wersji drugim kontrastuje z kadencjami w wersach trzecim i czwartym, co wywiera znaczny wpływ na postać brzmieniową pieśni. Wspólnota wariantów melodycznych tego typu jest bardzo łatwo wyczuwalna dzięki ich recytacyjnemu charakterowi i właściwym pieśniom tego rodzaju małym krokom interwałowym (przykł. 16).

Przykład 16: Węgierska pieśń pentatoniczna (najstarsza warstwa)
(Falvy 1992, s. 71)

Parlando

Ver - je móg az ls - tén szép sze - re - tőm há - zát,
Azt se mind - égy - gyi - ket, csak az é - des - any - ját.

Druga warstwa tego typu (W2) charakteryzuje się mniej wyraziście rozwiniętą drugą półstrofą: czwarty wers melodii jest w niewielkim stopniu zmienionym lub nawet identycznym powtórzeniem trzeciego. Drugą cechą charakterystyczną melodii tego typu jest ich mniejszy ambitus, który czasami nie osiąga nawet kwinty (przykł. 17).

Przykład 17: Węgierska pieśń pentatoniczna (warstwa młodsza)
(Falvy 1992, s. 73)

Parlando

(Haj)

Kö - szö - nöm é - de - sem, hogy ed - dig sze - ret - tél,
Kö - szö - nöm é -de - sem, hogy ed - dig sze - ret - tél.
Ar - ról se te - he - tek, ha már meg - ve - tet - tél,
Ar - ról se te - he - tek, ha már meg - ve - tet - tél.

W podobny sposób analizowane są pozostałe warstwy w tym podtypie, kolejne podtypy, typy i klastery. Suma tych charakterystyk określa właściwości rodziny, a wreszcie stylu.

Zagadnienia typologii w folklorystyce wschodnioeuropejskiej

Całkowicie odmienną koncepcję typu w odniesieniu do muzyki ludowej znajdujemy w pracach folklorystów rosyjskich, ukraińskich i białoruskich, dla których podstawowym punktem jest bardzo ogólne, lecz fundamentalne w analizie typologicznej, pojęcie „intonacji”. Pojęcie to stanowi centralną kategorię w historiozoficzno-muzycznej wizji dziejów ludzkości, sformułowanej przez Borysa Asafiewa. W najogólniejszym sensie „intonacja” oznacza wyrażony dźwiękowo paradygmat poznawczy, tj. sposób konceptualizacji rzeczywistości otaczającej człowieka na określonym etapie ewolucji kulturowej:

„Intonacja jest to konceptualizacja wzajemnych relacji dźwięków w brzmieniu. Oznacza wyższe kryterium wszelkiego zjawiska muzycznego, jego społeczną realizację i społeczne uwarunkowanie” (Asafiew 1947, s. 180).

„Myśl, intonacja, formy muzyki pozostają w permanentnym związku: myśl wyrażona dźwiękowo staje się intonacją, intonuje się. Intonacja staje się muzyką wtedy, gdy zlewa się z mową i tworzy nierozzerwalną jedność, tj. rytm-intonację słowa-dźwięku. Ta bogata w środki wyrazu nowa jakość utrwała się i istnieje w praktyce muzycznej na przestrzeni tysiącleci, wyrażając myśl środkami dźwiękowymi. Proces intonacyjny może stać się również muzyką bez udziału słowa¹². Posługując się ‘niemą intonacją’ plastyki ruchów, człowiek przekształca proces intonowania w ‘muzyczną mowę’, muzyczną intonację” (*ibid.*, s. 1).

Intonacja jako środek wyrażania myśli określa tym samym sposób istnienia muzyki, której istotą jest „wyrażanie” i „oznaczanie”. Muzyka istnieje o tyle, o ile jej konstytuujące się w kontekście warunków społecznych i kultury znaczenie jest pojmowane i przeżywane przez słuchacza.

Intonacja jako najogólniejsze pojęcie „znaczącego dźwięku” odnosi się do każdej semantycznej całości muzycznej, do całości wyrazowej

¹² Asafiew ma na myśli muzykę instrumentalną, „intonowaną” bez udziału słowa.

posiadającej znaczenie. Semantyczne całości reprezentują skomplikowany system wyrażen intonacyjnych, tworząc „słownik” języka intonacyjnego. O swoistym języku intonacji możemy mówić w odniesieniu do pojedynczego kompozytora, grupy kompozytorów, grupy społecznej, narodowej lub epoki historycznej. W tym sensie intonacja najbliższa jest pojęciu „idiomu” muzycznego, tzn. zespołu muzycznych środków stylistycznych i związanej z nimi wyrazowości.

Asafiewowskie pojęcie intonacji odegrało ogromną rolę w folklorystyce rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej, kierując uwagę badaczy na typologiczne zróżnicowanie intonacji, tzn. całości semantycznych w muzyce ludowej, określanych także terminem „obrazów-intonacji”. W artykule *Socialnoje pierieosmyslenie żniwnych piesen Biełoruskogo Poles'ja* z 1934 roku Zinaida Ewald definiuje „obraz-intonację” (obraz-intonacja) jako

„spójny, organiczny związek wszystkich elementów wyrazu (rytm, timbre, modus, tempo itd.), określony obraz konceptualizowany przez dane środowisko społeczne” (Ewald 1979, s. 15).

Pojęcie „obraz-intonacja” należy więc rozumieć jako zbiór cech struktury muzycznej wraz z jego psycho-społecznym i kulturowym znaczeniem. Cechy te zmieniają się równolegle do przemian zachodzących w determinującym je środowisku społecznym i kulturowym:

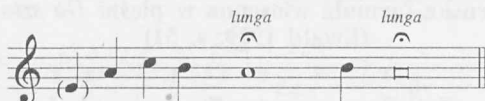
„[...] uwarunkowana przemianami ideologii społecznej stopniowa transformacja tych postaci (intonacji) powoduje, że niektóre z ich elementów ulegają przekształceniom, inne zaś pozostają niezmienione. Istnieje więc możliwość ustalenia związków łączących [istniejące obecnie] postaci (intonacje) z ich historycznymi [proto]typami. W przyszłości będzie można stworzyć swego rodzaju ‘semantyczne ciągi’ muzycznych intonacji, które przekształcają się wraz ze zmianą form produkcji materialnej” (Ewald 1979, s. 15).

Obraz-intonacja jest to więc pojęcie odnoszące się do fragmentu rzeczywistości psychicznej i społeczno-kulturowej człowieka, upostaciowanej, wyrażonej (zobrazowanej) muzycznie. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że obraz-intonacja nie ilustruje zjawisk środkami muzycznymi, lecz je wyraża, umieszczając człowieka lub grupę ludzi w kręgu określonych znaczeń, których jest nośnikiem. Z drugiej strony jest instrumentem poznania, porządkowania i interpretacji tej wyrażanej muzycznie rzeczywistości. Jako kategoria integralna, całościowa nie ujmuje zjawisk wyłącznie wedle kryteriów muzycznych:

„Intonacja może rozdzielić pieśni jednorodne pod względem struktury muzycznej i na odwrót – zbliżyć do siebie te, które pod względem formalnym mogą należeć do różnych kategorii strukturalnych (np. żniwna pieśń i lament)” (Możejko 1979, s. 4).

W tradycji ludowej zróżnicowanie obrazów-intonacji jest bezpośrednio zależne od warunków i rytmu życia jednostki oraz społeczności. Związek tych powtarzających się, uporządkowanych cyklicznie zdarzeń i sytuacji z ich dźwiękowym wyrażaniem stanowi więc główny przedmiot zainteresowania folklorystów. Ewald badała muzyczne obrazowanie żniwa, powitania wiosny i cyklu weselnego. Cechą charakterystyczną tej najbardziej archaicznej warstwy repertuaru białoruskiego jest zamknięcie obrazu muzycznego w stereotypowej formule, określanej we wschodniej literaturze folklorystycznej terminem *napiew-formuła*. Słowo to oznacza charakterystyczny i zastygły w czasie zwrot melodyczny, pełniący funkcję analogiczną do formuły zaklinającej (Gippius 1936, cyt. za Ewald 1979, s. 17). Inaczej mówiąc, jest to niezmienny (inwariantny), tzn. powtarzający się w danej grupie pieśni układ dźwięków. W każdym obrazie muzycznym układ ten jest odmienny. I tak np. muzyczny obraz żniwa związany jest z formułą, którą ilustruje przykład. 18, dla obrazu powitania wiosny natomiast typowa jest formuła przedstawiana w przykład. 19.

Przykład 18: Białoruska formuła żniwna (Ewald 1979, s. 18)



Przykład 19: Białoruska formuła wiosenna (Ewald 1979, s. 34)



Napiew-formuła jest znakiem rozpoznawczym danego obrazu muzycznego, trwale – jak twierdzą folklorysty rosyjscy i białoruscy – skojarzonym w świadomości ludowej ze znaczeniami, których obraz ten jest nośnikiem. W tym ujęciu charakterystyczna formuła staje się kategorią typologiczną, która pozwala wyodrębnić grupy spokrewnionych ze sobą pieśni. Innymi słowy podstawą identyfikacji grup pieśni w całym repertuarze staje się inwariantna (niezmienna) formuła charakterystyczna (*napiew-formuła*), która pozwala nie tylko określać typologiczne związki w materiale muzycznym, ale także badać jego chronologiczne nawar-

stwienia. I tak np. charakteryzująca obraz wiosny formuła wiosenna występuje w dwóch pieśniach różnych morfologicznie, lecz należących do tej samej grupy typologicznej (przykł. 20 i 21).

Przykład 20: Białoruska formuła wiosenna w pieśni *Ale uże wjasna, wjasnjanaczka* (Ewald 1979, s. 50)

$\text{♩} = 100$

1. A - le uże wia - sna wia - snia - na - czka,
 dze twa - ja da - czka na - ja³ - na... [czka?]

2. Oj, sia - dzie' ja - na y sa - do - czku,
 oj, szy - je ja - na sa - ro - cza... [czku].

Przykład 21: Białoruska formuła wiosenna w pieśni *Da szto geta za gałaczka* (Ewald 1979, s. 51)

$\text{♩} = 100$

1. Da szto ge - ta da za ga - la - czka,
 szto pa mo - ru da pa - pla - wa - la.

2. Szto pa mo - ru da pa - pla - wa - la,
 k bie - ra - ze - czku ne pa - tra - pi - la.

Formuła obrazująca żniwo łączy w jedną grupę typologiczną pieśni żniwne (przykł. 22).

Przykład 22: Poleskie pieśni żniwne (Ewald 1979, Tablica wariantów poleskich pieśni żniwnych, Pieśń nr 1, 4, 12)

Moderato

Da szum-lial' wier-bi w kon-ce grie-bli,
Szo ja na-sa di-la,
da nie-ma mo-go nu-len'-ko-go
szo ja po-liu bi-la.

Pieśń nr 1

Oj, wier-bi-ce,
po-ra to-bi, ta wier-bi-ce roz-wit'-sia,
ta roz-wit'-sia,
po-ra to-bi, ta Tro-fim-ku, o-ze-nit'-sia,
Ta oj nie czas, ta nie dwa, ta nie po-ra,
Ta-szcze mo-ja ta diw-czi-na mo-lo-da,
Ta ni-żaj ta do li-ta, ta do Piot-ra,
ta do Piot-ra,
ta szczob mo-ja ta diw-czi-na ta chlib piek-la.

Pieśń nr 4



Pieśń nr 12

Pomiędzy węgierskim a wschodnioeuropejskim rozumieniem typu pieśniowego istnieje zasadnicza różnica. W folklorystyce węgierskiej typ oznacza zbiór podobnych do siebie pod względem morfologicznym pieśni (wariantów). Miarą tego podobieństwa jest liczba cech wspólnych, co oznacza, że dwie pieśni są tym bardziej do siebie podobne, im więcej mają wspólnego w muzycznym ukształtowaniu. W literaturze rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej typ rozumie się jako zbiór pieśni podobnych do siebie pod względem semantycznym, tzn. jako zbiór pieśni o takim samym znaczeniu. Wyznacznikiem tego podobieństwa semantycznego jest charakterystyczna formuła melodyczna (*napiew-formuła*), niezmiennie kojarzona z bardzo szeroko ujmowanym kręgiem znaczeń, które odnoszą się zarówno do psychiki człowieka, jak i do jego zewnętrznego otoczenia. Warto dodać, że semantyka charakterystycznej formuły melodycznej konstituuje się w ścisłym powiązaniu z poetyką tekstów pieśni, o których nie mówiliśmy tu bliżej, a która stanowi jedno z ważniejszych zagadnień badawczych we wschodniej folklorystyce muzycznej.

Pojęcie typu w rosyjskiej (a także ukraińskiej i białoruskiej) folklorystyce muzycznej odnosi się do rzeczywistości traktowanej systemowo, tzn. w kategoriach układu powiązanych ze sobą i wzajemnie się warunkujących zjawisk i procesów. Wszechstronne badania nad systemowo ujętą tradycją ludową Białorusi prowadzi obecnie Zinajda Możejko. Jej typologiczne analizy białoruskich pieśni ludowych należą do najwybitniejszych osiągnięć folklorystyki wschodniej ostatnich lat (por. m.in. Możejko 1981, 1983, 1985).

Analiza strukturalna pieśni ludowej

Uwagi wstępne

Strukturalizm jako sposób widzenia kultury człowieka stał się punktem wyjścia do poważnej dyskusji nad analizą i interpretacją zjawisk muzycznych we wszystkich dziedzinach szeroko rozumianej muzykologii. Liczne w literaturze próby zastosowania modeli lingwistycznych do analizy muzyki znalazły również pewne odzwierciedlenie w folklorystyce muzycznej, choć z wielu względów nigdy nie stały się wiodącym nurtem jej poszukiwań metodologicznych. Poniżej przedstawiam zasady metody dystrybucyjnej i funkcjonalnej oraz przykłady ich zastosowania w folklorystyce.

Lingwistyczna analiza dystrybucyjna

Podstawowe metody lingwistyki dystrybucyjnej (tzw. deskryptywnej) zostały wypracowane w nauce amerykańskiej na potrzeby analizy języków indiańskich. Klasykami amerykańskiej szkoły lingwistycznej są Franz Boas, Edward Sapir¹³ oraz Leonard Bloomfield¹⁴. Według dystrybucjonistów lingwista nie ma żadnej, danej z góry informacji o języku, który zamierza badać. Jediną rzeczywistością, z którą ma do czynienia, jest tekst podlegający „deszyfracji”. Wszystkie informacje o „kodzie” (języku) leżące u podstaw tego tekstu powinny być wydobyte wyłącznie na podstawie analizy samego tekstu. Tekst nie zawiera jednak bezpośrednich danych o znaczeniach wyrazów badanego języka, jego gramatyce, historii i związkach genetycznych z innymi językami. W tekście dane są tylko pewne elementy systemu językowego. Dla każdego z nich możemy ustalić tzw. rozkład lub dystrybucję, tzn. sumę wszystkich kontekstów, w których występuje, czyli sumę wszystkich (różnych) pozycji danego elementu w stosunku do innych elementów. Analiza rozkładu, czyli dystrybucji umożliwia nam wydobycie z tekstu szukanych informacji o języku.

¹³ Główne prace: *Language* (Sapir 1921), *Selected writings of language, culture and personality* (Sapir 1949). Przekł. polski (Sapir 1978).

¹⁴ *Language* (Bloomfield 1935).

Według dystrybucjonistów opis lingwistyczny jest zbiorem niezależnych od budowy tego czy innego konkretnego języka procedur opracowania tekstów, których wykonanie w określonej kolejności powinno doprowadzić do odkrycia gramatyki (struktury) danego języka. W języku wyróżniono przy tym kilka poziomów: fonologiczny, morfologiczny oraz syntaktyczny. Poziomy te tworzą hierarchię, której podstawą jest poziom fonologiczny, a szczytem – syntaktyczny. Jednostki poziomu wyższego są zbudowane z jednostek poziomu bezpośrednio poprzedzającego. Tak więc morfemy składają się z ciągu fonemów, konstrukcje wyrazowe – z ciągów morfemów. Opis języka dystrybucjoniści rozpoczynali od wykrycia jego najprostszych jednostek, przechodząc następnie do jednostek coraz to bardziej złożonych. Opisanie struktury języka w sposób wyczerpujący oznacza ustalenie: 1) jego elementarnych jednostek na wszystkich poziomach analizy, 2) klas jednostek elementarnych, 3) praw łączenia elementów różnych klas. Za elementarne jednostki języka uważa się fonemy na poziomie fonologicznym i morfemy – na morfologicznym.

Wyodrębnienie elementarnych jednostek języka osiąga się za pomocą eksperymentalnej techniki segmentacji tekstu i analizy dystrybucyjnej jednostek tekstowych, wykrytych w wyniku segmentacji. Klasy jednostek elementarnych (głoski lub fony na poziomie fonologicznym i morfy na poziomie morfologicznym) są budowane na podstawie eksperymentalnej techniki substytucji (zastępowania), a prawa łączenia elementów różnych klas są ustanawiane za pomocą analizy na składniki bezpośrednie. Drugim etapem dystrybucyjnej analizy tekstu jest identyfikacja, tzn. ustalenie, które spośród elementarnych jednostek tekstowych stanowią warianty tej samej jednostki języka (allofony jednego fonemu albo allomorfy jednego morfemu), a które są różne, tzn. są reprezentantami różnych jednostek języka.

Muzyczna analiza dystrybucyjna polega na tym, że muzykę traktuje się jako strumień brzmiących elementów, którymi rządzą prawa „dystrybucji”. Prawa dystrybucji są to zasady łączenia, uzupełniania lub wykluczania się elementów. Celem analizy jest możliwie najdokładniejsze i najbardziej wyczerpujące opisanie tych praw dla każdego dowolnego utworu, złożonego dzieła muzycznego lub grupy dzieł. Innymi słowy, dystrybucyjna analiza muzyczna ma na celu zdefiniowanie praw syntaksy (składni) muzycznej, co osiąga się w wyniku rozłożenia strumienia muzyki na jednostki elementarne. Poszukiwanie tych jednostek elementarnych prowadzi się porównując między sobą wszystkie możliwe seg-

menty tekstu muzycznego. Po stwierdzeniu tożsamości segmentów spraw-
dza się tożsamość ich otoczenia, tj. kontekstu, w którym się pojawiają.
W wyniku takiej analizy porównawczej otrzymuje się zbiór wszystkich
elementów dystynktywnych, tzn. zbiór dystrybucji każdego elementu, a
także zbiór klas elementów. Analizowany strumień muzyki może więc
być „odtworzony” w kategoriach elementów struktury oraz reguł, które
nimi rządzą. Podobnie jak w lingwistyce, metoda dystrybucyjna nie
zakłada żadnych warunków wstępnych odnoszących się do formy dzieła.
Każda analiza rozpoczyna się więc od pierwszych zasad, „od początku”
i polega wyłącznie na obiektywnym opisie elementów struktury i rzą-
dzących nią reguł „składania”.

Pierwszym badaczem, który zastosował analizę dystrybucyjną do
muzyki był belgijski uczony Nicolas Ruwet. W artykule *Methodes d'ana-
lyse en musicologie* (Ruwet 1966) przedstawił dystrybucyjną analizę
niemieckiej XIV-wiecznej Geisslerlied *Maria muoter reinu maît*, cy-
towaną przez Reese'a w *Music in the Middle Ages* (Reese 1940, s. 239).
Ruwet dokonuje najpierw segmentacji utworu, przyjmując za punkt wyj-
ścia powtarzalność (podobieństwo) jednostek elementarnych. Wyodręb-
nione segmenty zostają zapisane w taki sposób, by ujawnić ich struktu-
ralne podobieństwa, tj. jeden pod drugim, a następnie przedstawione
dystrybucyjnie w relacji do innych fragmentów utworu. Celem analizy
jest zredukowanie utworu muzycznego do pewnej, możliwie najbardziej
przejrzystej formy graficznej oraz ujawnienie w ten sposób jego wewnę-
trznej organizacji (przykł. 23).

Ruwet wyodrębnił w tym utworze trzy poziomy organizacji:

Struktura poziomu pierwszego: $A = A' + B + B$.

Struktura poziomu drugiego: $A = a + b + c + b'$; $A' = a + + c + b$;
 $B = d + b'$

Struktura poziomu trzeciego: $a = a_1 + a_2$, $b = b_1 + b_2$, $c = c_1 + d_1$,
 $b' = b'_1 + b_2$.

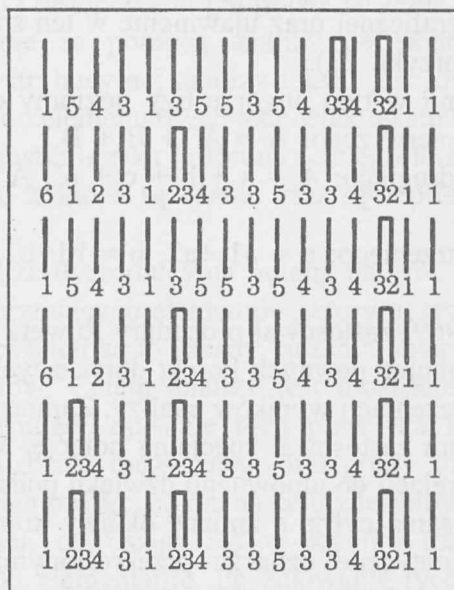
Simha Arom (1969) zastosował procedury Ruweta do analizy muzyki
niezachodniej, dokonując pewnych korekt dotyczących graficznej formy
zapisu utworów i prezentacji wyników analizy. Zamiast pięciolinii i ozna-
czeń nutowych Arom zastosował specjalną notację. Wysokość dźwięku
oznacza cyframi w relacji do umownego dźwięku podstawowego, oktawy
oznacza zawsze tą samą cyfrą, a zmianę oktawy kreskami na dole i na
górze. Znaki chromatyczne oznacza przekreślonymi cyframi, a czas
trwania – za pomocą konwencjonalnych znaków rytmicznych. Arom

Przykład 23: Zapis *Maria muoter reinu maít* (Ruwet 1966, s. 76)



wprowadza też dodatkową korektę systemu Ruweta, polegającą na przedstawieniu całego utworu w jednej kolumnie (przykł. 24).

Przykład 24. Zapis *Maria muoter reinu maít* (Arom 1969, s. 191)



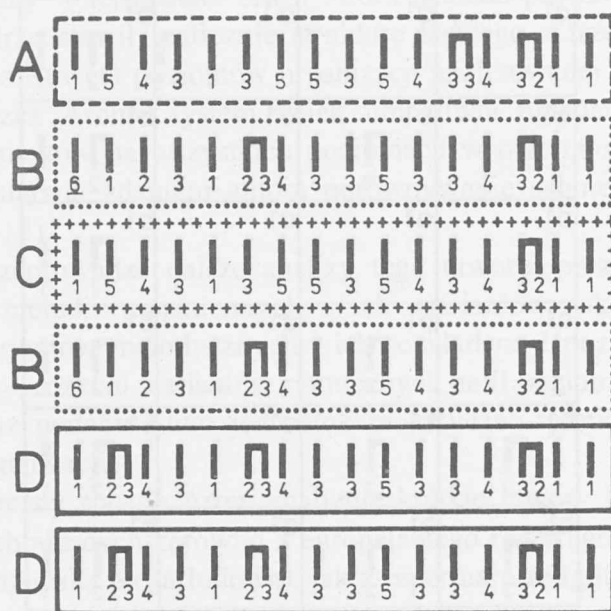


Fig. 9. Graficzne przedstawienie struktury poziomu I melodii
Maria muoter reinu maît (Arom 1969, s. 194)

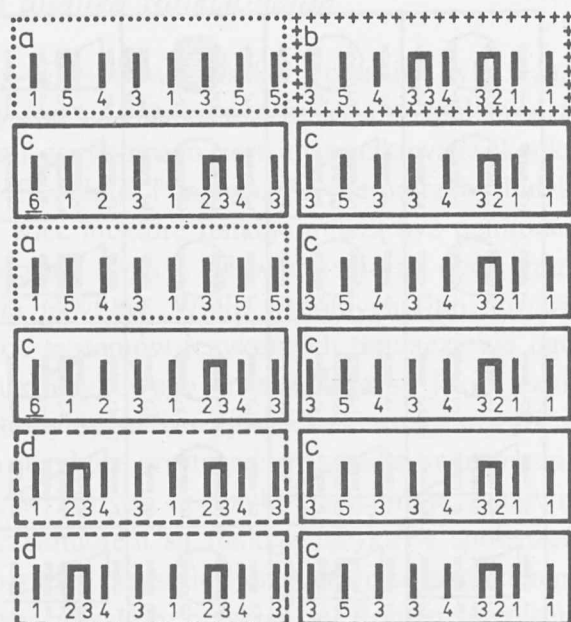


Fig. 10. Graficzne przedstawienie struktury poziomu II melodii
Maria muoter reinu maît (Arom 1969, s. 194)

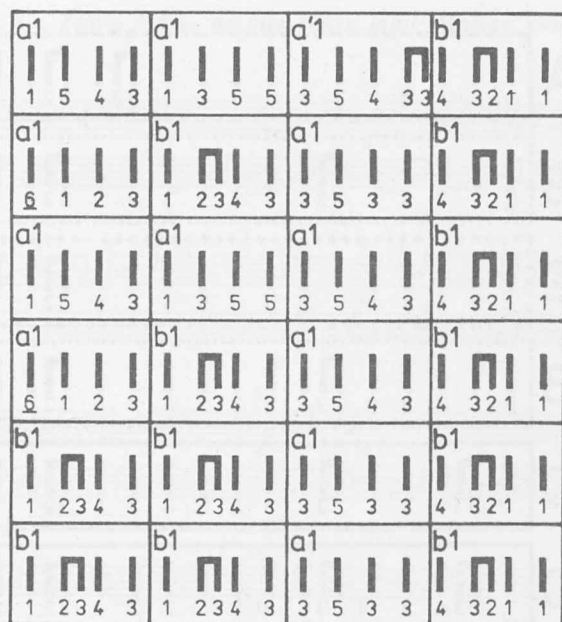


Fig. 11. Graficzne przedstawienie struktury poziomu III melodii *Maria muoter reinu maít* (Arom 1969, s. 194)

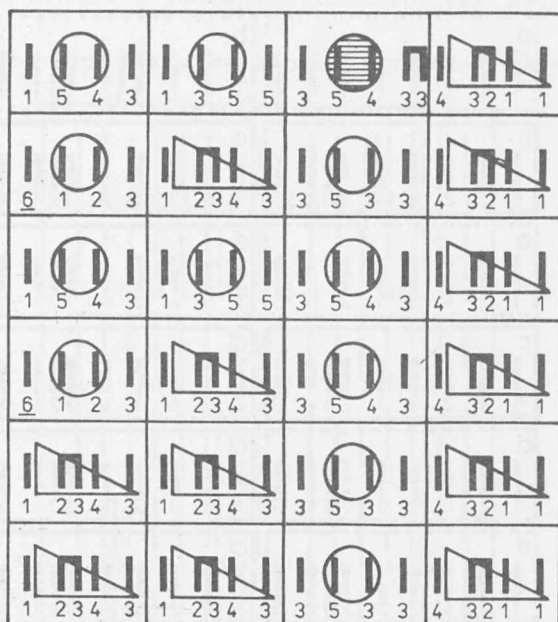


Fig. 12. Struktura rytmiczna poziomu III melodii *Maria muoter reinu maít* przedstawiona za pomocą figur geometrycznych (Arom 1969, s. 194)

Na zapisany w tej postaci utwór Arom nakłada przeźroczyste kalki, na których przedstawił graficznie strukturę każdego z trzech wyodrębnionych przez Ruweta poziomów organizacji analizowanej melodii. Zastosowany przez Arom system kalek umożliwia oglądanie wyodrębnionych segmentów na wszystkich poziomach w przejrzystej wizualnie postaci, co ułatwia zdaniem autora porównywanie segmentów między sobą (fig. 9–12).

Arom przeprowadza dalsze analizy tego utworu, prezentując m.in. zestawienie melodii niezmiennych i ich wariantów, ukazując podobieństwo wariantów melodycznych i ich rozkład na I poziomie organizacji struktury, rozkład wariantów rytmicznych na II poziomie organizacji struktury oraz podobieństwo jednostek melodyczno-rytmicznych na III poziomie organizacji.

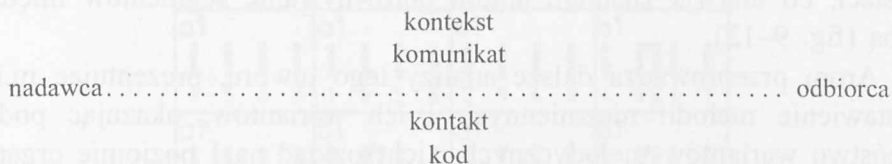
W identyczny sposób Arom analizuje krótkie utwory lub fragmenty utworów pochodzących zarówno z europejskiego repertuaru pieśni ludowej (m.in. angielską pieśń ludową), jak z repertuaru religijnego (psalmy) oraz pozaeuropejskiego (afrykańskiego).

Lingwistyczna analiza funkcjonalna

Główną ideą lingwistów ze szkoły praskiej była teza, że język jest systemem, który spełnia różnorodne funkcje w społeczeństwie. Struktura każdego systemu językowego jest uwarunkowana konkretnymi funkcjami, jakie ma on pełnić. Ponieważ pewne potrzeby ludzkie i społeczne są uniwersalne, więc niektóre funkcje muszą być pełnione przez wszystkie języki; te właśnie funkcje odzwierciedla na ogół gramatyczna i leksykalna struktura języków. Wiele wspólnych (lub powszechnych) cech struktury różnych systemów językowych tłumaczy się ogólnymi warunkami zachowania językowego oraz funkcjami, jakie języki muszą stale pełnić jako systemy sygnalizacyjne. Struktura gramatyczna i leksykalna poszczególnych języków często odzwierciedla swoiste zainteresowania i postawy kultur, w których te języki funkcjonują. Lingwistyka funkcjonalna, której przedmiotem są funkcje języka w społeczeństwie, zajmowała się więc przede wszystkim językiem jako narzędziem komunikacji.

Czołową postacią szkoły praskiej był Roman Jakobson, który komunikację językową rozumiał jako przekazywanie przez nadawcę komunikatu przeznaczonego dla odbiorcy. Komunikat wymaga kontaktu między

nadawcą a odbiorcą i jest sformułowany w kategoriach pewnego kodu (mowa, pismo itp.). Ponadto komunikat musi odnosić się do kontekstu rozumianego i przez nadawcę i przez odbiorcę, co umożliwia komunikatowi sensowność, tj. znaczenie. Schemat procesu komunikacji Roman Jakobson przedstawił na wykresie:



Główną ideą Jakobsonowskiej koncepcji komunikacji jest to, że komunikat jest uzależniony od kontekstu, kodu i środków kontaktowania. Położenie nacisku na jeden z sześciu członów schematu ujawnia sześć funkcji języka:

1. Funkcja poznawcza (referencyjna) języka ujawnia się wtedy, gdy komunikowanie ma na celu przekazywanie informacji, a nacisk położony jest na kontekst.

2. Funkcja ekspresywna ujawnia się wtedy, gdy wypowiedź językowa ma na celu zwrócenie uwagi na osobę mówiącą, jej nastrój lub postawę.

3. Funkcja konatywna, zwana także nakazową, występuje wówczas, gdy wypowiedź skupia się przede wszystkim na odbiorcy komunikatu językowego.

4. Tak zwana fatyczna funkcja języka pojawia się wtedy, gdy celem komunikacji jest sprawdzenie czy istnieje kontakt między nadawcą a odbiorcą.

5. Funkcja metajęzykowa języka występuje w tym przypadku, gdy akt komunikacji odnosi się przede wszystkim do kodu (następuje sprawdzenie, czy obaj rozmówcy używają tego samego kodu).

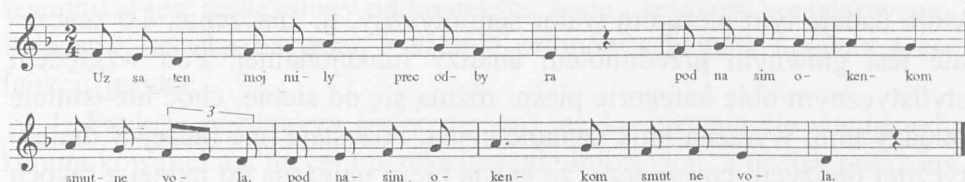
6. Jeżeli natomiast celem komunikacji językowej jest sam komunikat, to Jakobson mówi o poetyckim użyciu języka. Poetycka funkcja języka dotyczy artystycznego, twórczego użycia języka.

W artykule *La chanson folklorique du point de vue semiologique*, który po raz pierwszy został opublikowany w Pradze w 1949 r., Antonin Sychra analizuje wzajemne zależności pomiędzy funkcją (społecznym kontekstem) ludowej pieśni a jej strukturą (Sychra 1973). Ukazuje zasady użycia kodu języka (muzycznego) determinowane społeczną sytuacją wykonania, tzn. kontekstem, w którym język ten funkcjonuje.

W folklorze morawskim i słowackim istnieją dwa podstawowe gatunki pieśni: wykonywane w tempie niezmiennym i cechujące się ścisłym rytmem oraz wykonywane w tempie zmiennym, których styl często określano jako swobodny i rapsodyczny. Te dwa rodzaje repertuaru są zróżnicowane funkcjonalnie; pieśni w tempie niezmiennym występują głównie w powiązaniu z sytuacjami zbiorowymi (obrzęd, taniec) i reprezentują najczęściej, wedle określenia Sychry, ekspresję zbiorową. Pieśni w tempie zmiennym reprezentują indywidualny typ ekspresji i to nawet wtedy, gdy wykonywane są zespołowo. Opozycja między wskazanymi klasami pieśni nie realizuje się jednak wyłącznie w muzycznej warstwie materiału. Istotą kontrastu strukturalnego między pieśniami „ścisłymi” i „swobodnymi” jest to, że odnosi się on do rzeczywistości społecznej, która nadaje tym pieśniom walor semiotyczny, tj. znaczenie. To znaczenie jest głównym przedmiotem analizy funkcjonalnej. Pod względem stylistycznym obie kategorie pieśni różnią się od siebie, choć nie istnieje między nimi wyraźna linia demarkacyjna. Pozostają one raczej w dialektycznej opozycji, co oznacza, że każda pieśń należąca do jednej z dwóch klas podlega stylistycznym, a tym samym i semiotycznym przekształceniom w zależności od konkretnego kontekstu wykonania. Innymi słowy, struktura morawskich i słowackich pieśni ludowych jest formowana lub ulega deformacji w zależności od społecznego kontekstu wykonania. Transformujący strukturę pieśni kontekst powoduje, że może ona znaleźć się bądź w jednym, bądź w drugim z wymienionych przez autora typów repertuaru. Należy przy tym wyraźnie zaznaczyć, że pojęcie „społecznego kontekstu” Sychra rozumie w sposób odmienny od formułowanego w antropologii. Przedmiotem jego analizy nie jest realna sytuacja wykonania muzycznego, lecz tekst pieśni traktowany jako nośnik lub przekaznik kontekstu. Zasadniczą tezę funkcjonalnej analizy Sychry jest pogląd, że pod wpływem społecznej sytuacji struktura pieśni „ścisłych”, tzn. cechujących się niezmiennym tempem i ścisłym metrum, może ulec deformacji w kierunku większej ekspresyjności, która pociąga za sobą rozluźnienie rygorów strukturalnych, a w konsekwencji przekształcenie pieśni „ścisłych” w „swobodne”. Transformacja tego rodzaju powoduje zmianę semantycznej zawartości pieśni, a głównym współczynnikiem tej transformacji pozostaje tempo. Tempo stanowi, jak się okazuje, najbardziej wrażliwy na kontekst (czyli tekst) element struktury cechujący się najwyższym nasyceniem semantycznym. Poziom tempa określa Sychra terminem „gestu semantycznego” (Sychra 1973, s. 33). Uzależnio-

na od kontekstu transformacja tempa pieśni determinuje dalsze, głębokie przekształcenia innych współczynników struktury muzycznej. Zmiany agogiczne i związane z nimi swoboda tempa i brak akcentacji przyczyniają się do różnorodnych deformacji melodii. Mogą one dotyczyć ambitusu, który ulega rozszerzeniu w pieśniach swobodnych (przykł. 25 i 26), struktury rytmicznej, która ulega komplikacji i wzbogaceniu (przykł. 27 i 28), ornamentacji, której nasycenie wzrasta w pieśniach „swobodnych” (przykł. 29 i 30), a także formy, która transformuje się z zamkniętej i symetrycznej w otwartą, niesymetryczną (przykł. 31).

Przykład 25: Wariant „ściśly” morawskiej pieśni *Uz sa ten moj mily* (Sychra 1973, s. 15)



Przykład 26: Wariant „swobodny” pieśni *Uz sa ten moj mily* (Sychra 1973, s. 15)



Przykład 27: Wariant „ściśly” morawskiej pieśni *Letel, letel* (Sychra 1973, s. 20)



**Przykład 28: Wariant „swobodny” pieśni *Letel, letel*
(Sychra 1973, s. 20)**



**Przykład 29: Wariant „ściśły” morawskiej pieśni *Uvazal konicka*
(Sychra 1973, s. 17)**



Przykład 30: Wariant „swobodny” pieśni *Uvazal konicka* (Sychra 1973, s. 17)



**Przykład 31: Forma otwarta w morawskiej pieśni *Vyletel ptak*
(Sychra 1973, s. 23)**



Transformacja struktury pieśni prowadzi do przekształcenia jej znaczenia, tzn. jej semantycznej zawartości. Powstaje pytanie, jakie jest znaczenie, czyli jaka jest zawartość semantyczna przetransformowanej struktury pieśni „ściślej”, tanecznej w pieśń swobodną, rapsodyczną.

„Wszystkie te środki techniczne w pieśniach swobodnych mają jeden sens: zwielokrotniają do maksimum wyrazowość pieśni i powodują, że staje się ona nośnikiem ekspresyjności subiektywnej, indywidualnej” (Sychra 1973, s. 30).

„Semiotyczna analiza stylu pieśni ludowych rzuca nowe światło na problem wariantów i procesu ich powstawania w pieśni ludowej. Dotychczas badania w tej dziedzinie

nie wykraczały poza statyczny i formalny opis. [...] W naszej analizie nie chodzi o rekonstrukcję stałych zwrotów melodycznych i rytmicznych, lecz o rekonstrukcję intencji semantycznej powiązanej z pewną funkcją; [...] Dotychczas badacze analizując proces wariacyjny [w muzyce ludowej] nie wykraczali poza mechaniczne porządkowanie wariantów, które manifestowały się jako kombinacje lub kontaminacje elementów stylu zapożyczanych z najróżniejszych źródeł i podlegających przypadkowej transformacji. Styl muzyczny nie stanowi jednak zbioru statycznych elementów, lecz jest uwarunkowany intencją semantyczną. Intencja semantyczna jest z kolei uzależniona od społecznej funkcji pieśni i determinuje wybór oraz hierarchię stosowanych elementów jej stylu. Hierarchia elementów bazująca na semantyce pieśni musi być koniecznie wzięta pod uwagę przy klasyfikacji wariantów.

[...] Opozycja istniejąca pomiędzy pieśnią swobodną a pieśnią taneczną ukazała, że wybór środków stylistycznych jest nie tylko przypadkową kombinacją lub kontaminacją, której prawa narzucane są tematem tekstu. Istotą muzyki ludowej jest powiązanie gestu semantycznego z pewną funkcją. Czasami styl jest już sam w sobie sygnałem lub symbolem, ma charakter znaku i odwołuje się do pewnej rzeczywistości, jak np. w pieśniach obrzędowych. Jak w całej sztuce proces tworzenia stylu stabilizuje się w świadomości pewnej grupy w postaci systemu norm, które nie są jednak skodyfikowane w postaci prostych [statycznych] form. Są one konwencjonalnie powiązane z pewnymi funkcjami i w tym sensie mają znaczenie. Z istoty znaku wynika jego permanentna transformacja, podobnie jak w ciągłej przemianie pozostaje hierarchia funkcji społecznych. Problem stylu nie może więc być rozstrzygnięty inaczej, jak tylko w kontekście relacji pomiędzy konkretną manifestacją muzyczną a rzeczywistością. Intencja semantyczna stanowi zasadę tworzenia rzeczy [wytworów sztuki] i hierarchizacji środków twórczych. Często wiąże się ona ściśle z funkcją społeczną, co uwidacznia się w opozycji między pieśnią swobodną a pieśnią taneczną w folklorze słowackim i morawskim. Bez analizy gestu semantycznego można by było jedynie dokonać statycznej analizy ich stylu, co nie wydaje się ideą słuszną" (*ibid*, s. 32–33).

Nietrudno zauważyć analogie pomiędzy koncepcją „gestu semantycznego” w ujęciu Antonina Sychry a koncepcją „obrazu-intonacji” w folklorystycznej literaturze rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej. Łączy je podejście semiotyczne, tzn. rozumienie pieśni ludowej jako znaku, którego znaczenie dookreśla się poprzez funkcję w społecznej komunikacji. Istotna różnica między tymi koncepcjami polega przede wszystkim na odmiennym położeniu akcentów w procesie analizy. Traktując pieśń jako powiązany z funkcją znak, lingwistyczna analiza Sychry nie wykracza jednak poza „wytworowy” (strukturalny) aspekt organizacji muzycznej. Asafiewowska koncepcja „znaczenia” natomiast uwzględnia psychologiczne i szerzej – poznawcze aspekty „obrazowania muzycznego”, zbliżając się w pewnym stopniu do założeń antropologii kognitywnej.

Kierunek kognitywny w folklorystyce polskiej

Najbliższe „klasycznym” ujęciom etnoteoretycznym, których główne założenia metodologiczne przedstawiłam w rozdziale poprzednim, pozostają badania nad polskim folklorem muzycznym. Większość polskiej literatury folklorystycznej nawiązuje do tradycji badań ukierunkowanych obiektywistycznie, „etycznie”, co zdaniem Jana Stęszewskiego jest uwarunkowane wpływem pozytywistycznej metodologii Oskara Kolberga:

„Na polskiej etnomuzykologii zaciążyło na długie lata postępowania badawcze Oskara Kolberga. Zainteresowanie Kolberga folklorem inspirował wprawdzie romantyzm, ale metoda jego badań terenowych była ‘pozytywna’. Cechował go założony obiektywistyczny empiryzm, czemu wielokrotnie dawał wyraz. Gromadził fakty etnomuzyczne bez wyraźniejszych prób rozumienia ich w głębszym powiązaniu z kontekstem kulturowym i bez związku ze świadomością badanego środowiska. Już przed Kolbergiem lokalne terminy ludowe, np. form muzyczno-tanecznych i inne, przenoszono i uogólniano na szerokie, mniej lub bardziej precyzyjnie pomyślane klasy zjawisk i przyznawano im rangę terminów technicznych folklorystyki muzycznej, co przesłaniało możliwość docierania do rzeczywistych nazw i funkcji materiału muzycznego tu i teraz. Tak stało się z nazwami typu *kujawiak*, *mazurek*, *oberek*, *krakowiak*. [...] Kolberg, jeśli obserwował zespoły pojęć ludowych, które odnosiły się do muzyki, nie ujawniał ich i nie wiązał się nimi w większym stopniu, tworząc systematykę zawartości swego *Ludu i Obrazów etnograficznych*” (Stęszewski 1974, s. 41).

W artykule *Bewusstsein und Bedennungen in ethnomusikologischen Untersuchungen*¹⁵ Stęszewski przedstawił po raz pierwszy w polskiej literaturze folklorystycznej¹⁶ rekonstrukcję niektórych elementów systemu pojęć i koncepcji funkcjonujących w świadomości polskich muzyków ludowych (Stęszewski 1972). Przedmiotem szczegółowej analizy stały się nazwy odnoszące się do gatunków i rodzajów muzyki ludowej (wokalne i instrumentalne) Górali żywieckich i podhalańskich, Kurpiów z Puszczy Zielonej, Sandomierzan Lasowiaków z Puszczy Sandomier-

¹⁵ Polska wersja artykułu: *Rzeczy, świadomość i nazwy w badaniach etnomuzykologicznych (na przykładzie polskiego folkloru)* (Stęszewski 1974).

¹⁶ Należy także zauważyć, że omawiana praca Jana Stęszewskiego ukazała się o sześć lat wcześniej od artykułów Hugo Zempa poświęconych etnoteorii ludu ‘Are’are, opublikowanych w latach 1978–1979 (por. rozdz. szósty).

skiej i lubelskich Poborzan. Poniżej przytaczam analizę odnoszącą się do klasyfikacji repertuaru kurpiowskiego:

„Na Kurpiach, w świadomości i odczuciu informatorów, pierwszą i podstawową opozycję tworzy podział na *pieśni*, czyli utwory wokalne i *tańce*, czyli utwory wokально-instrumentalne. *Pieśnia* może być nie tylko religijna, ale także świecka, odmiennie zatem niż obserwujemy to w innych przykładach, gdzie termin *pieśń* zarezerwowany jest na oznaczenie pieśni religijnej, często nawet z wyłączeniem kolęd. Na Kurpiach pieśni i melodie religijne wyróżnia się dodatkowym określeniem – *nabożne*. Wśród pozostałych *pieśni*, można by uzupełnić: ‘świeckich’, Puszcacy wyróżniają dwie grupy utworów, odmiennie pod względem funkcji i miejsca, gdzie się je wykonuje, a także odmiennie pod względem muzycznym: weselne i leśne. Taki sam podział wykazują informatorzy w innej wsi kurpiowskiej, w Czarni. *Leśnymi* Kurpie nazywają takie utwory wokalne, które nie mają funkcji obrzędowej i które – co jest istotne – śpiewa się tak, ‘co by echo w boru odpoziedało’, a więc na otwartej przestrzeni, bardzo wolno, ze znacznym nasileniem głosu i charakterystyczną fonacją, także z bogatą melizmatyką [...]. Cech tych nie posiadają melodie weselne. *Leśna pieśnia* może znaleźć się w repertuarze pieśni wykonywanych podczas wesela, ale nie nabywa przez to określenia atrybutywnego *weselna*, pozostaje *leśną*. *Pieśnia weselna* wyróżnia się względnie szybkim tempem [...], lekkością wykonania, brakiem melizmatyki, powiązaniem z obrzędem. *Weselno* jest *skocno*, lecz w Czarni niektóre *leśne* mogą być także *skoczne*. Wydaje się, że chodzi tu o przenikanie piosenek tanecznych (głównie *do przytrampywania*) do repertuaru śpiewanego poza domem i poza weselem. Kurpiowskie rozróżnienie *weselných* i *leśnych* praktycznie biorąc nie uwzględnia takich ważnych – w naszym muzykologicznym przekonaniu i w naszych biurkowych klasyfikacjach – właściwości struktury muzycznej, jak metrum, rytm, skala; podobne elementy budowy muzycznej spotkać można w obu grupach. Dystynktywnym kryterium, poza tempem, jest styl wykonania, najtrudniejszy do uwidocznienia w zapisie nutowym. Wśród *weselných* Puszcacy wyróżniają grupę melodii *do przytrampywania* [...], obsługujących różnorodne pod względem treści i funkcji teksty słowne. Wykonywane są wokalnie przez kobiety i służą jako wyłączone towarzyszenie do archaicznego, korowodowego tańca kobiet. Mimo to nie bywają zaliczane do grupy tańców. Muzycznie należałoby je charakteryzować jako przyśpiewki taneczne śpiewane zbiorowo, o dość żywym tempie, przeważnie trój-, lecz także dwumiarowe, o maksymalnej liczbie sylab w takcie do trzech w trójmiarze i czterech w dwumiarze, o bardzo zróżnicowanych skalach muzycznych, często z charakterystycznym refrenem formalnym (‘to o la’), wypełniającym zwykle drugą część melodii. *Przytrampuje* się niekiedy poza weselem. Nazwa *pieśnia ciągło* występuje w dwóch znaczeniach, stylu wykonania muzycznego przeciwstawnego *skocnemu* i techniki formalno-słownej, w której *ciągły* utwór znaczy wielozwrotkowy, a *dokładany* doraźnie tworzony cykl śpiewów, na który składają się jedno- lub niewielozwrotkowe piosenki. Podział ten krzyżuje się z podziałem na *leśne* i *weselne*. Poza zakresem ‘miejscowych śpiewów i muzyki’ [...], informatorzy umieszczali: *górznowanie*, *placze*, *lamenty* etc., tzn. pogrzebowe rytualne opłakiwania, dalej zabawy i gry dzieci oraz wiążące się z nimi tańce i piosenki, mętowania, kołysanki, dźwięki wydobywane na instrumencikach

dziecięcych i pastuszych, sygnały adwentowe i pasterskie, grane na ligawkach czy innych drewnianych lub metalowych trąbach” (Stęszewski 1974, s. 43–44).

Szeroko zakrojone badania nad świadomością muzyków ludowych w Polsce przeprowadził Piotr Dahlig. W pracy *Ludowa praktyka muzyczna [w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce]* (Dahlig 1993) autor zebrał bogaty materiał empiryczny, przede wszystkim wywiady z muzykami, na podstawie którego nakreślił całościowo ujęty obraz ludowej kultury muzycznej polskiej wsi. Przedmiotem badania Dahliga są pojęcia i ludowa terminologia muzyczna, sytuacja wykonawcza, proces muzycznej socjalizacji (przekazywanie tradycji muzycznej, uczenie się) oraz funkcjonujące w świadomości wykonawców kryteria ocen estetycznych odnoszących się do muzyki i jej wykonawstwa.

W systemie analizowanych przez Dahliga pojęć muzycznych szczególnie interesującą i w bardzo niewielkim stopniu opisaną we wcześniejszej literaturze jest grupa terminów odnoszących się do formy muzycznej i jej segmentacji wewnętrznej:

„O. Kolberg zwrócił uwagę (na Mazowszu) na ludowe określenie formy muzycznej – ‘warstę’. Jedna ‘warsta’ jest śpiewana, druga – grana, przy czym ‘warsta’ oznacza tutaj jedną, całą melodię lub jej część [...]. Na Ziemi Lubuskiej owe części składowe nazywane są ‘wasztami’ [...]. Na Podhalu natomiast [...] poszczególne człony ‘nuty’ nazywane są często ‘wirchami’. [...] Na ziemiach centralnych i wschodnich muzycy dostrzegają w segmentacji melodii zwłaszcza zakręty – ‘kolana’. [...] [Pojęcie to] jest związane z jednej strony z kontrastami i podziałem w przebiegu melodii, z drugiej zaś – z jej ornamentacją oraz ze szczegółami techniki gry. Można wyróżnić cztery znaczenia ‘kolana’. W pierwszym pojęcie to należy odnosić do kontrastu między częściami melodii, a w szczególności zmiany kierunku linii melodycznej. [...] W przypadku drugim pojęcie ‘kolana’ odnosi się do jednostki miary formy muzycznej, przy czym forma muzyczna musi zawierać co najmniej dwa ‘kolana’. [...] W przypadku trzecim pojęcie ‘kolana’ odnosi się do ornamentyki w melodii wokalne lub – rzadziej – instrumentalnej. [...] Wreszcie w przypadku czwartym pojęcie ‘kolana’ należy odnieść do zmian w technice gry, a w szczególności do zmiany struny (przechodzenia) w czasie gry na skrzypcach [...].

Terminem specyfikującym przebieg formy jest też ‘wirus’ (od wirowania, powracania). ‘Wirus’ oznacza reprzykę, powrót części melodii lub też odnosi się do stałego zwrotu przedzielnego [...]. ‘Wirus’ jest elementem powtarzalnym, stabilizującym w przebiegu formy, w odróżnieniu od ‘kolana’, które desygnuje zmiany, kontrasty” (Dahlig 1993, s. 35–37).

Ogromną wartość mają zebrane przez Dahliga informacje ukazujące wielostronnie uwarunkowaną świadomość estetyczną polskich wykonaw-

ców ludowych. Przypomnijmy, że w społeczności ludowej muzyka nie jest przedmiotem estetycznej kontemplacji i podlega ocenom według funkcjonujących w danej tradycji norm poprawności:

„Ludowa estetyka muzyczna nie tworzy systemu teoretycznego niezależnego od bezpośredniej percepcji muzyki, w szczególności nie zajmuje się wyjaśnianiem istoty piękna w muzyce. [...] Estetykę muzyczną funkcjonującą w środowiskach wiejskich tworzy przede wszystkim pewien zbiór praktycznych i zakodowanych w świadomości nakazów i zakazów w odniesieniu do wykonawców i sposobów realizacji muzyki. Ta swoista krytyka muzyczna ogarnia nie tylko cechy muzyczno-wykonawcze, lecz nie traci z pola widzenia sytuacji wykonania i osobowości wykonawcy. Muzyczne sądy, oceny są przy tym wyrażane w trybie doraźnym i w sposób nieobojętny emocjonalnie. Ich zadaniem jest przede wszystkim eliminowanie zjawisk błędnych (np. 'fałszowanie') lub nie akceptowanych przez większość uczestników (np. jakaś 'nie pasująca' pieśń lub nieodpowiednia melodia do tekstu). Innymi słowy, kwalifikacje estetyczne służą regulacji i zabezpieczeniu społecznie akceptowanych norm wykonawczych” (Dahlig 1993, s. 122).

Badania przeprowadzone nad świadomością muzyczną Litwinów w Polsce (Żerańska-Kominek 1990)¹⁷ nawiązują do kognitywnego nurtu w polskiej folklorystyce muzycznej, choć pod względem metodologicznym są one nieco bliższe psychologii poznawczej aniżeli „nowej etnografii”. Istotna różnica między tymi kierunkami polega na tym, że etnonauka (nowa etnografia) zajmuje się językowymi manifestacjami świadomości, podczas gdy psychologia stara się dotrzeć do tych aspektów konceptualizacji rzeczywistości otaczającej człowieka, które nie są werbalizowane. Warto podkreślić, że zwłaszcza muzyka w dużej mierze wiąże się z procesami poznawczymi, które niezależnie od typu kultury z trudem lub w ogóle nie poddają się werbalizacji.

Ujęcie kognitywne stanowi bez wątpienia bardzo płodną metodologicznie perspektywę badań nad muzyką ludową, albowiem nie tylko w znaczący sposób poszerza zasób naszej wiedzy empirycznej o badanym przedmiocie, lecz nade wszystko pozwala na dogłębne i wszechstronne zrozumienie systemu kulturowego, który zgodnie z założeniami antropologii kognitywnej istnieje przede wszystkim jako system ludzkiej wiedzy o świecie.

¹⁷ Por. zwłaszcza rozdział: Muzyczny autowizerunek a tradycja etniczna.

Literatura cytowana

Arlt G.O.

1929 *Lexicographic indexing of folk melodies*. Modern Philology vol. 27.

Arom S.

1969 *Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse*. Revue de musicologie vol. 45, no 2, s. 172–216.

Asafiew B.

1947 *Muzykalnaja forma kak process. Intonacija*. Moskwa: Muzgiz.

Barlow H., Morgenstern S.

1949 *A Dictionary of musical themes*. New York.

Bartók B.

1913 *Căntece populare românești din Comitatul Bihor* (Chansons populaires roumaines du Département Bihar). Bukarest.

1924 *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi.

1925 *U źródeł muzyki ludowej*. Muzyka nr 6.

1929 *Węgierska muzyka ludowa*. Muzyka nr 4.

1950 *O muzyce ludowej*. Muzyka nr 9.

1959 *Slovenské ľudové piesne* vol. 1. Bratislava.

1986 *Essays* (red. B. Suchof). London.

Bartók B., Kodály Z.

1955–1956 *A magyar népzene tára*. Budapest. 6 t.

Bartók B., Lord A. B.

1951 *Serbo-Croatian folk-songs*. New York: Columbia University Press.

Bausinger H.

1975 *Schlager und Volkslied*. W: *Handbuch des Volksliedes*. Red. R. W. Brednich, L. Röhrich, W. Suppan. Munich, s. 679–690.

Bielawski L.

1970 *Rytmyka polskich pieśni ludowych*. Kraków: PWM.

Bierwisch M.

1978 *Musik und Sprache*. W: *Jarbuch Peters*. Leipzig.

Bloomfield L.

1935 *Language*. New York: Holt, Reinehart & Winston.

Brăiloiu C.

1948 *Le Folklore musical*. Musica Aeterna II. Zurich.

1952 *Le rythme aksak*. Abbeville.

Brandsch G.

1914 *Noch ein Vorschlag zur lexikalischer Ordnung von Volksmelodien*, Zeitschrift des Vereines für Volkskunde vol. 24.

Burszta J.

1987 Folklor. W: *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*. Red. Z. Staszczak. Warszawa-Poznań: PWN.

Chybiński A.

1907 *O metodach zbierania i porządkowania melodii ludowych*. Lud vol. 13.

Czekanowska A.

1972 *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich*. Kraków: PWM.

Danckert W.

1939 *Grundriss der Volksliedkunde*. Berlin.

Deutsch W.

1958 *Erfahrungen bei der Anlage eines Melodien-Registers*. Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes vol. 7.

Dahlig P.

1993 *Ludowa praktyka muzyczna*. Instytut Sztuki PAN. Warszawa.

Dobszay L.

1974 *Die Umgestaltung von Barockmelodien in der ungarischen Volkspraxis*. Studia Musicologica 26, s. 15–23.

1992 Introduction. *Catalogue of Hungarian folksongs types* vol. I. Red. Z. Falvy. Budapest: Akaprint.

Elschek O.

1978 *Ziele, Forschungsstand und Aufgaben der Volksliedanalyse und Volksliedklassifikation im Bezug auf die Studiengruppenarbeit*. Studia Musicologica 19, s. 217–226.

Elscheková A.

1963 *Náčrt a zásady systému analýzy a triedenia slovenských ľudových melódii*. Slovenský Národopis vol. 11.

1966 *Methods of classification of folk-tunes*. Journal of the International Folk Music Council vol. 18, s. 56–77.

1969 *Tehnologie der Datenverarbeitung bei der Klassifizierung von Volksliedern*. W: *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen*. Bratislava, s. 93–122.

- Ewald Z.
1979 *Piesni bieloruskiego Poles'ja*. Red. E. W. Gippius. Moskwa: Sowjetskij kompozitor.
- Falvy Z. (red.)
1992 *Catalogue of Hungarian folksongs types* vol. I. Budapest: Akaprint.
- Feil A.
1973 *Volksmusik und Trivialmusik*. Die Musikforschung 26, s. 159–166.
- Gippius E.
1936 Muzykalnaja kul'tura Pinež'ja. W: *Piesni Pinež'ja. Materialy fonogramarchiwa sobrannyje i razrabotannyje*. Red. E. W. Gippius, Z. W. Ewald, t. 1. Moskwa.
- Gusiew W.
1974 *Estetyka folkloru*. Wrocław: Ossolineum.
- Heinitz W.
1921 *Eine lexikalische Ordnung für die vergleichende Betrachtung von Melodien*. Archiv für Musikwissenschaft vol. 3.
- Herder J. G.
1975 Volkslieder. W: *Stimmen der Völker in Liedern. Volkslieder*. Red. H. Rölleke. Stuttgart.
- Járdányi P.
1961 *A magyar népdalok rendje*. A magyar tudományos akadémia Nyelvés irodalomtudományi osztályának Közleményei vol. 17.
1964 *Experiences and achievements in the ordering of Hungarian folksongs*. Proceedings of the Hungarian Academy of Sciences. Department of Linguistic and Literary Studies 22, s. 17–20.
- Karbuskicky V.
1975 Soziologische Aspekte der Volksliedforschung. W: *Handbuch des Volksliedes II*. Red. R. W. Brednich, L. Röhrich, W. Suppan. München, s. 43–88.
- Klier K.
1956 *Entwurf zur Anlage eines Melodien-Registers*. Zentralarchiv des österreichischen Volksliedwerkes.
- Kolessa F.
1923 *Narodni pisni z pidwennogo Pidkarpatja*. Užgorod.
1929 *Narodni pisni z galickoj Lemkiwszczini*. Lwow.
- Kolberg O.
1961–1979 *Dziela wszystkie*. T. 1–57. Wrocław-Poznań: PWM-LSW.

Koller O.

1902–1903 *Die beste Methode Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen*. Sammelbände der internationale Musikgesellschaft vol. 4.

Krohn I.

1902–1903 *Welche ist die beste Methode neu die Volks- und volksmässige Melodien nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen*. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.

Krzyżanowski J.

1965 *Folklorystyka polska*. W: *Słownik folkloru polskiego*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa: Wiedza Powszechna.

Lewicki T.

1973 *Wstęp*. W: *Księga tysiąca i jednej nocy*. T. 1. Warszawa: PIW.

List G.

1963 *An approach to the indexing of ballad tunes*. The Folklore and Folk Music Archivist vol. 6 no 1.

Mersmann H.

1923–1924 *Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung*. Archiv für Musikwissenschaft vol. 4–6. Leipzig.

MGG

1949–1979 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopedie der Musik, 1–16. Kassel und Basel. Im Bärenreiter-Verlag.

Moser H. J.

1943 *Zum Volkslied begriff*. Jahrbuch für Volksliedforschung 4, s. 134–137.

Możejko (Mażejka) Z. J.

1979 *Ot sostawitielja*. W: Ewald Z. *Piesni bieloruskogo Poles'ja*. Red. E.W. Gippius. Moskwa: Sowjetskij kompozitor.

1981 *Piesni Bielaruskaha Paazer'ja*. Mińsk.

1983 *Piesni Bieloruskogo Poles'ja*. Moskwa.

1985 *Kalendarno-piesennaja kultura Bielorusii. Opyt sistiemnotipologiczeskogo issliedowanija*. Mińsk: Nauka i Tiechnika.

Noll G.

1986 *Zu Inhalten und Methoden aktueller Dokumentation im Bereich der 'Volksmusik-Forschung'*. Jahrbuch für Volksliedforschung 31, s. 88–95.

- Pulikowski J.
1933 *Zur Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum*. Heidelberg: Winter.
- Rajeczky B.
1973 *Europäische Volksmusik und Musik des Mittelalters*. *Studia Musicologica* 15, s. 201–204.
- Reese G.
1940 *Music in the Middle Ages*. New York.
- Rieger A.
1956 *Zagadnienie leksykalnego indeksowania melodii ludowych*. *Lud.* vol. 42.
- Riemann Musik Lexikon.
1967 *Sachteil*. Red. Gurlitt; H. H. Eggebrecht. Mainz.
- Ruwet N.
1966 *Methodes d'analyse en musicologie*. *Belge Revue de Musicologie* nr 20, s. 65–90.
- Sapir E.
1921 *Language*. New York.
1949 *Selected writings in language, culture and personality*. Berkeley.
1978 *Kultura, język, osobowość*. Warszawa.
- Saygun A.
1951 *Authenticity in folk music*. *Journal of the International Folk Music Council* III, s. 7–10.
- SDFML
1949–1950 *Funk and Wagnalls standard dictionary of folklore, mythology and legend*. Red. M. Lach. Vol. 1–2, New York.
- Sokalski P.
1888 *Russkaja narodnaja muzyka, wielikorusskaja i malorusskaja, w jej strojenii melodiczeskom i ritmiczeskom, i otliczija jej ot osnow sowriemiennoj garmoniczeskoj muzyki*. Charków.
- Stanislav J.
1954 *Ke studiu variačného procesu v lidové písni*. *Hudebni rozhledy* vol. 7.
- Stęszewski J.
1972 *Bewusstsein und Bedennungen in ethnomusikologischen Untersuchungen: am Beispiel der polnischen Folklore*. *Jahrbuch für Volksliedforschung* 17, s. 131–170.

1974 *Rzeczy, świadomość i nazwy w badaniach etnomuzykologicznych: na przykładzie polskiego folkloru*. Rocznik Historii Sztuki 10, s. 39–55.

Stoin V.

1931 *Narodni pesni ot sredna-severna Balgaria*. Sofia.

Suppan W.

1966 *Volkslied*. Stuttgart.

1973 Zur Verwendung der Begriffe Gestalt, Struktur, Modell und Typus in der Musikethnologie. W: *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*. Kraków: PWM.

Sychra A.

1973 *La chanson folklorique du point de vue semiologique*. Musique en jeu no 10.

Szabolcsi B.

1965 *Folk music — art music — history of music*. Studia Musicologica 7, s. 171–179.

Vetteri K., Gelnár J.

1961 K otázám písňové katalogizace nářevu. W: *Zaprávy Společnosti československých národopiscu a Slovenské národopisné společnosti*. Nos.1–2.

Wiora W.

1941 *Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsingens*. Jahrbuch für Volksliedforschung 7, s. 128–198.

1949 *Concerning the conception of authentic folk music*. Journal of the IFMC I, s. 14–28.

1950 *Das echte Volkslied*. Heidelberg.

1969 Zur Methode der vergleichenden Melodienforschung. W: *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen*. Bratislava, s. 31–44.

1970 *Das Alter der Begriffes Volkslied*. Die Musikforschung 23, s. 420–428.

1971 *Cantus vulgi*. Die Musikforschung 24, s. 229–301.

1978 Musikgeschichte der Grundsichten als Zweig der erweiterten Musikgeschichte. W: *Historische Volksmusikforschung*. Red. W. Suppan, A. Mauerhofer, s. 13–17.

Ziemcowskij I. I.

1972 *Folkloristika kak nauka*. W: *Slawjanskij muzykalnyj folklor*. Moskwa: Muzyka.

Żerańska-Kominek S.

1990 Muzyka w przemianach tradycji etnicznej Litwinów w Polsce. W: *Kultura muzyczna mniejszości narodowych w Polsce. Litwini, Białorusini, Ukraińcy*. Red. S. Żerańska-Kominek. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.

Žganec V.

1950 *Narodne popijevke Hrvatskoga Zagorja*. Vol. I. Zagreb.

Orientalistyka muzyczna

Uwagi wstępne

Orientalistyka muzykologiczna stanowi dziś niezwykle rozległą dziedzinę badań, odnoszącą się do wielu, bardzo odmiennych i nieporównywalnych ze sobą kultur muzycznych. W istocie jest ona zbiorem kilkunastu muzykologii, mających swe własne, często znacznie starsze od europejskich, tradycje badawcze. Wspólnota przedmiotu, celów i metod nauk o muzyce indyjskiej, chińskiej, indonezyjskiej, arabskiej, perskiej, japońskiej itp. w ramach jednej subdyscypliny etnomuzykologii jest po prostu iluzją, zwłaszcza wobec dynamicznego rozwoju badań i postępującej specjalizacji w każdej z tych dziedzin z osobna. Nieskromna zatem i niemożliwa do zrealizowania byłaby każda próba pełnego przedstawienia tak skomplikowanej i różnorodnej całości. Dlatego mówiąc o dziedzinie tradycyjnie zaliczanej do etnomuzykologii i zwanej orientalistyką muzykologiczną, można jedynie wskazać na podstawowe jej problemy. Przedmiotem orientalistyki muzycznej jest klasyczna muzyka wielkich cywilizacji kontynentu azjatyckiego, rozwijających się nieprzerwanie od wieków, a nawet tysiącleci. Pod pojęciem „muzyka klasyczna” należy rozumieć przekazywaną drogą ustną, profesjonalną tradycję muzyczną, podporządkowaną ścisłym regułom struktury i wykonania, określonym przez doktrynę estetyczną i kanoniczną teorię. Orientalistyczne badania nad muzyką klasyczną kultur Azji koncentrują się wokół trzech głównych grup zagadnień: historii muzyki, teorii i analizy oraz estetyki.

Mantle Hood: muzykalność „alternatywna”

Dogłębne i zdobywane w toku wieloletniej nauki wykształcenie muzyczne stanowi podstawowy składnik warsztatu muzykologa zajmującego się muzyką zachodnią. Praktyczna znajomość systemów muzycznych powinna więc stać się punktem wyjścia w pracy „muzykologicznie” zorientowanego etnomuzykologa. Taka była idea amerykańskiego orientalisty, znawcy muzyki jawańskiej, Mantle Hooda¹, który uważał po prostu, że należy najpierw nauczyć się muzyki, którą się bada. W przeciwieństwie do Alana P. Merriama Mantle Hood zawsze pozostawał otwarty na dialog i współpracę nie tylko z muzykologami, lecz również z muzykami. Był autorem słynnego, eksperymentalnego programu nauki gry na wschodnich instrumentach, który wprowadził na uniwersytecie w Kalifornii (UCLA) już w latach pięćdziesiątych. Zorganizowane przez niego grupy studentów uczyły się gry na jawańskim i balijskim gamelanie, balijskim gender wajang, japońskim gagaku i nagauta, praktycznie poznawały także muzykę perską oraz muzykę Indii Południowych.

Głównym sposobem kształcenia muzycznego powinna być, zdaniem Hooda, nauka gry na wybranym instrumencie, przyswajanie podstaw muzyki, notacji, solfeżu itp. Nikt na Zachodzie nie podważa celowości takiego kształcenia, nikt też nie sugeruje, że muzyki można nauczyć się z pominięciem wszystkich tych niezbędnych etapów:

„[...] pierwszych kroków w dziedzinie muzyki nie można rozpocząć od analizy i krytyki muzycznej. Trening uszu, oczu, rąk, głosu i osiągnięcie biegłości w posługiwaniu się nimi stanowi punkt wyjścia do rozpoczęcia studiów teoretycznych. Te zaś stanowią podstawę profesjonalnego przygotowania zarówno wykonawcy, jak też kompozytora, muzykologa i nauczyciela. Żmudne i długotrwałe ćwiczenie umiejętności muzycznych nie jest wyłącznie przywilejem cywilizacji zachodniej i stanowi niezbędny element kształcenia muzycznego wszędzie tam, gdzie istnieje tradycja profesjonalna. Młodzi adepci muzyki w Chinach, na Jawie lub w Indiach swe umiejętności muzyczne zdobywają w toku wieloletniej nauki” (Hood 1960, s. 56).

Jeśli zatem praktyczna znajomość muzyki jest koniecznym warun-

¹ Mantle Hood jest autorem jednej z podstawowych prac o patecie jawańskiej: *The nuclear theme as a determinant of patet in Javanese Music* (Hood 1954).

kiem prowadzenia badań muzykologicznych, to wydaje się oczywiste, że każdy muzyk zarówno ze Wschodu, jak i z Zachodu musi sprostać wyzwaniu „alternatywnej muzykalności” (Hood 1960). Oznacza to, że musi osiągnąć biegłość techniczną w dwóch rodzajach muzyki: zarówno we własnej, jak i tej drugiej, która ma być przedmiotem jego studiów. Muzycy na Wschodzie często bywają dwumuzyczni, gdyż obok własnej tradycji muzycznej uczą się na ogół także muzyki europejskiej. Na Zachodzie natomiast studenci i badacze ograniczają zwykle swe zainteresowanie muzyką wschodnią do pasywnej obserwacji, pracy z informatorami i do studiów muzealnych.

Muzykolog, który chciałby nauczyć się muzykowania w dowolnej tradycji wschodniej, napotyka szereg trudności. Podstawowym problemem jest umiejętność słuchania i bardziej „demokratyczne” podejście do świata dźwięków. W świecie mikrotonowych odchyień słuch muzyczny Europejczyka jest niedoskonały. Szczególną barierę dla początkującego stanowi brak notacji (partytury). W tym przypadku Hood zaleca stosowaną powszechnie na Wschodzie metodę uczenia się tekstu poprzez imitację, która wyostreza słuchową percepcję i rozwija pamięć. W muzyce Wschodu zagadnieniem specjalnym jest artykulacja: „początkujący uczeń potrzebuje przeważnie kilku miesięcy, by zrozumieć, jak trudno jest uderzać prawidłowo w gong”. Szczytem mistrzostwa jest improwizacja, do której dochodzi się po osiągnięciu wysokiego poziomu technicznego gry lub śpiewu. Improwizacja wymaga inwencji i wyobraźni, która musi jednak być podporządkowana tradycyjnym regułom. Tych reguł można się nauczyć, choć do ich pełnego, artystycznego wykorzystania dochodzi się po opanowaniu całej tradycji. Oznacza to konieczność zrozumienia nie tylko muzyki, lecz także wszystkich powiązanych z nią sztuk oraz języka, religii, zwyczajów, historii – innymi słowy całej kultury, której muzyka jest tylko jedną, choć bardzo ważną częścią. Na zadane sobie samemu pytanie: „Jak daleko powinien posunąć się muzykolog w praktycznym poznaniu badanej muzyki?”, Mantle Hood odpowiedział: „To zależy, ile ma czasu” (Hood 1960).

Problematyka badań historycznych w orientalistyce muzycznej

Charakterystyczną cechą wcześniejszej orientalistyki muzykologicznej było ahistoryczne podejście do tradycji muzycznych Wschodu, które traktowano jako zjawiska statyczne, nie podlegające procesom rozwoju, „jako spektakl zatrzymany w czasie i przestrzeni”. Europocentryczny mit o niezmienności klasycznej muzyki Azji, który stanowił swego czasu bardzo poważną przeszkodę na drodze prawidłowego rozwoju badań orientalistyczno-muzykologicznych, należy już dziś do przeszłości, a rekonstrukcja procesu historycznego azjatyckich tradycji muzycznych jest przedmiotem wszechstronnych i wyspecjalizowanych studiów. Problematyka tych badań jest ściśle uzależniona po pierwsze od sposobu istnienia i transmisji azjatyckiego dzieła muzycznego, po drugie zaś – od zasobów źródeł historycznych, a zwłaszcza ich rodzaju. W kulturach azjatyckich klasyczna muzyka nie była w zasadzie zapisywana za pomocą muzycznej notacji, a jedyną formą istnienia dzieła muzycznego było i pozostaje nadal jego wykonanie. Oparte na wielowiekowej tradycji współczesne wykonania muzyczne stanowią w istocie jedyne muzyczne świadectwo przeszłości. Jest jednak sprawą oczywistą, że ich wartość dla badań historycznych jest bardzo ograniczona. Podstawowym materiałem empirycznym dla badań historycznych jest natomiast werbalizowana doktryna, która występuje we wszystkich kulturach mających muzykę klasyczną. Jest ona przedstawiona w traktatach zawierających systematyczną prezentację kanonicznej teorii, bardzo często też opisy technik gry na instrumentach muzycznych, gatunków, stylów itp. Wobec oralnego, ze swej istoty, charakteru dzieła muzycznego nie istnieje praktycznie żadna możliwość skonfrontowania informacji źródłowych z muzyką zanotowaną, co stanowi o pewnej osobliwości badań historycznych w orientalistyce muzykologicznej. Wnioskowanie historyczne jest najpewniejsze w odniesieniu do procesu rozwojowego doktryny, natomiast w odniesieniu do muzyki ma charakter pośredni i musi być wspomagane źródłami o charakterze ogólniejszym (literatura piękna, pamiętniki, prace dotyczące historii politycznej, kroniki dynastyczne itp.).

Z uwagi na swoistość źródeł perspektywa teoretyczna dominuje w większości orientalistyczno-muzykologicznych prac historycznych. Przykładem takiego, znakomitego skądinąd, opracowania jest *Indian music*.

History and structure Emmie Te Nijenhuis z 1974 r. W czterech rozdziałach autorka omawia źródła, historię melodii (w tym głównie rozwój teoretycznej koncepcji ragi, tj. modelu melodycznego), historię rytmiki (w tym głównie rozwój teorii tali, tj. cyklu rytmicznego) oraz historię form muzycznych od starożytności po czasy współczesne. Inny, nieco rzadszy rodzaj pracy historycznej reprezentuje *A history of Arabian music to the XIIIth century* Henry'ego George'a Farmer'a z 1928 r., oparta głównie na informacjach rozproszonych w różnego rodzaju nieteoretycznych źródłach literackich, jak np. w *Kitab al-aghani* (Księdze pieśni) historyka arabskiego z X w. Al-Isfahaniego lub słynnych arabskich *Baśniach 1001 nocy*.

Studia źródłoznawcze stanowią jeden z ważniejszych i wysoce specjalistycznych działów historii muzyki kultur azjatyckich. Ogromna liczba dotychczas odkrytych, zwartych i rozproszonych źródeł zawierających dane o muzyce różnych kultur Azji narzuca konieczność prowadzenia żmudnych prac dokumentacyjnych, wydawniczych i katalogowych. I tak np. Amnon Shiloah opracował, opublikowany w 1979 r. w znanej serii *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), monumentalny katalog arabskojęzycznych tekstów (traktatów) o muzyce (Shiloah 1979). Autor zbadał 1240 rękopisów znajdujących się w czterdziestu bibliotekach Europy, Stanów Zjednoczonych oraz Istambułu, z czego w katalogu umieścił 341 pozycji. Przedstawione źródła reprezentują bardzo szeroki wachlarz zagadnień: od opowieści o muzykach, poprzez prace poświęcone instrumentom, zbiory pieśni, aż do specjalistycznych traktatów poświęconych teorii muzyki. Innego typu katalog reprezentuje niezwykle cenne opracowanie Waltera Kaufmanna pt. *Musical references in the Chinese classics* w którym autor zebrał i krytycznie opracował wszystkie wypowiedzi i wzmianki o muzyce znajdujące się w chińskich tekstach klasyków konfucjanizmu (Kaufmann 1976).

Odrębnym zagadnieniem w orientalnej historiografii muzycznej jest kwestia periodyzacji. Charakter źródeł, a zwłaszcza brak bezpośrednich, tzn. przekazanych za pomocą notacji, źródeł muzycznych powoduje, że kryteria stylu i techniki kompozytorskiej odgrywają niewielką rolę w naukowej chronologizacji dziejów muzyki wschodniej. Nasze wiadomości o stylach i technikach są jedynie pośrednie, opisowe, często niekompletne. Dlatego podział historii muzyki na epoki jest ściśle uzależniony od tekstów teoretycznych, wspomaganych częściowo zabytkami archeologicznymi (dla okresów najdawniejszych) oraz ikonograficznymi.

Istniejące zasoby informacji odnoszące się do muzyki uzupełnia się za pomocą dostępnej wiedzy ogólnohistorycznej. Warto przy tym podkreślić, że europejskie periodyzacje historyczne są z zasady całkowicie nieprzystawalne do historycznej rzeczywistości wschodnich kultur muzycznych. A zatem pojęcia takie jak „średniowiecze”, „renesans” czy „barok” nie mają swych odpowiedników w żadnej wschodniej tradycji muzycznej.

I tak na przykład historia muzyki hinduskiej rozpoczyna się od słynnego traktatu Bharaty zatytułowanego *Natya-śāstra* (dramaturgia). Datowanie tego traktatu jest różne: niektórzy badacze sądzą, że powstał on na przełomie starej i nowej ery, tj. w I w.p.n.e. lub w I w.n.e. (Te Nijenhuis 1974, s. 3), Jairazbhoy natomiast datuje to dzieło na okres Guptów, tj. IV lub V w. (Jairazbhoy 1981, s. 77). Bharata stworzył nie tylko podwaliny teorii muzyki, ale przede wszystkim teorii dramatu, poetyki, metryki oraz ogólnej estetyki. W traktacie znajduje się omówienie muzyki instrumentalnej, strojów, skal (*džati*) i ich funkcji. Po jednym rozdziale poświęcono każdej z czterech grup instrumentów, tj. chordofonom, membranofonom, aerofonom oraz idiofonom. Oddzielne rozdziały zawierają informacje o technice gry na instrumentach, w kontekście ich roli w dramacie.

Drugi chronologicznie traktat hinduski pochodzi z VIII lub IX w. Jest to *Brhad-deśi* przypisywany Matandze. W dziele tym znajduje się pierwszy w historii hinduskiej doktryny muzycznej wykład metafizycznej i fizjologicznej koncepcji dźwięku opartej na teorii jogi tantryckiej oraz najstarsza definicja terminu raga. W XI w. powstały cztery komentarze do *Natya-śāstra*², a z XII w. pochodzi kilka prac, które wyszły spod pióra królewskich władców³. Najwybitniejszym po *Natya-śāstra* dziełem teoretycznym jest jednak napisany między 1210 a 1247 rokiem w Devagiri (obecny Daulatabad) monumentalny *Ocean muzyki* (*Samgita-ratnakara*) Śārngadevy, bramina pochodzenia kaszmirskiego. W dziele tym wszystkie wątki rozwijanej poprzednio teorii muzyki zostały

² Abhinavagupty *Abhinavabharati* (pocz. XI w.), Nanyadevy *Bharatabhasya* (koniec XI w.) oraz Nandikeśvary *Bharatarnava* oraz *Abhinayadarpana* (datowanie niepewne) (Te Nijenhuis 1974, s. 5).

³ Np. król Someśvara poświęcił dwa rozdziały muzyce w swej encyklopedii *Manasollasa* (= *Abhilasarthacintamani*), napisanej w 1131 r.; król Jagadekamalla, który panował w latach 1134–1143, napisał traktat o muzyce *Samgitacudamani* (Te Nijenhuis *op. cit.*).

powiązane w niezwykle skomplikowany, lecz uporządkowany i spójny system. Traktat Śarngadevy prezentuje niedościgniony model hinduskiej doktryny muzycznej i podstawowe źródło do historii indyjskiej muzyki.

W XIII w. hinduskie piśmiennictwo o muzyce pozostaje pod wpływem *Samgita-ratnakara*⁴, w XIV w. zaś powstają niezbyt znaczące prace, w których jednak dają się zauważyć pierwsze zwiastuny wymiany kulturalnej między światem hinduskim i muzułmańskim. Z połowy XV w. pochodzą traktaty, które wyraźnie wskazują na pogłębianie się różnic między stylem muzycznym północnych i południowych Indii. Najstarsze źródła dokumentujące istnienie dwóch odmiennych systemów klasyfikacji ragi pojawiają się w połowie XVI w. W systemie południowym (karnatyckim)⁵ ragi klasyfikuje się wedle kryteriów wyłącznie muzycznych, ściślej zaś – według typu skali. Najstarszą pracą prezentującą teorię tego rodzaju jest *Svaramela-kalanidhi* Ramamatya' i z około 1550 r. W traktatach bardziej zbliżonych do tradycji hindustańskiej (Indie północne) ragi porządkowane są według symetrycznych schematów opartych na stałej liczbie rag głównych (zwykle było ich sześć), którym podporządkowana była stała liczba rag pobocznych. Cechą charakterystyczną teorii hindustańskiej był system ikoniczno-poetyckich reprezentacji poszczególnych rag. Jednym z najstarszych hindustańskich traktatów opisujących ten system jest *Samgita-darpana* Damodary z około 1625 r. W wiekach następnych⁶ powstawały bardzo liczne prace, w których oba systemy, tj. hindustański i karnatycki, uzyskały postać dojrzałą. Istnieją liczne i pewne świadectwa, które pozwalają wysnuć wniosek, iż ukształtowane w tym czasie kanoniczne teorie stylu północnego i południowego reprezentowały system najbardziej zbliżony do funkcjonującego obecnie.

Na podstawie dostępnych źródeł teoretycznych badacze wyodrębnili trzy główne epoki w historii muzyki hinduskiej:

1) epoka starożytna (II w.p.n.e.–XIII w. n.e.), dla której źródłami osiowymi są traktaty Bharaty i Matangi oraz przedstawienia ikonogra-

⁴ Z tego okresu pochodzi traktat Parśvadevy *Samgitasamayasara* oraz dzieło Narady *Samgitamakara*. Obie prace stanowią komentarz do *Samgita-ratnakara*.

⁵ Karnatyck – dawna nazwa obszaru Indii południowo-wschodnich (okolice dzisiejszego Madrasu).

⁶ W literaturę traktatową obfitował zwłaszcza XVIII w., choć powstawała ona także w XVII w. W XIX w. natomiast nie powstała żadna praca teoretyczna o muzyce.

ficzne instrumentów muzycznych, pochodzące z okresu od II w.p.n.e. do VIII w. n.e.;

2) epoka zwana umownie średniowieczem rozpoczyna się w wieku XIII, wraz z pojawieniem się traktatu *Samgita-ratnakara* i trwa do połowy wieku XVI, tj. do chwili wyraźnego poświadczenia w źródłach podziału regionalnego muzyki indyjskiej na styl północny i południowy, którego odzwierciedleniem jest niewątpliwie powstanie dwóch odmiennych teoretycznych systemów klasyfikacji ragi;

3) od połowy XVI w. rozpoczyna się, trwający do dziś, okres współczesny, który cechuje się intensywnym rozwojem tradycji (*sam-pradaya*) hindustańskiej i karnatyckiej.

Wysoce specjalistyczną dziedzinę badań historycznych w orientalistyce muzykologicznej stanowi paleografia. Mimo że w kulturach Azji dzieło muzyczne transmitowane jest drogą ustną, we wszystkich wschodnich tradycjach muzycznych powstawały pomysły, często bardzo skomplikowane i pełniące różnorodne funkcje, systemy pisma muzycznego (por. Kaufmann 1967). I tak np. w tradycji chińskiej najstarszy system notacji, zwany *wen-tzu p'u* powstał prawdopodobnie w okresie dynastii Czou (1050–255 p.n.e.), chociaż jedyne źródło zawierające zapisany tą notacją utwór na cytrę *cz'in* pochodzi dopiero z VI w.n.e. *Wen-tzu p'u* było pismem tabulaturowym, składającym się ze znaków określających ruchy prawej i lewej ręki, pozycje palców na instrumencie, podział fraz muzycznych i części utworu, a nawet niektóre elementy interpretacji. W X w. notacja ta została zastąpiona przez pismo zwane *czien-tzu p'u*, również reprezentujące tabulaturę literową, składającą się z ideogramów znacznie uproszczonych w stosunku do poprzedniego systemu. Zawierała ona dodatkowe litery na oznaczenie czasu trwania dźwięku, glisanda, wibrata, frazowania i podziału utworu. Wynalezienie *czien-tzu p'u* przypisuje się Ts'ao Dżou i Ts'ao Yeh-li, uczonym z okresu dynastii Tang, choć jest bardzo mało prawdopodobne, by tak skomplikowany system pisma muzycznego mógł być dziełem jednej lub dwóch osób. Notacja *czien-tzu p'u* pozostawała w Chinach w użyciu aż do XVII w.

O ile tabulaturowe notacje chińskie na *cz'in* pełniły ewidentnie rolę swego rodzaju „partytury” utworu muzycznego, funkcje pisma balijskiego nie są już tak oczywiste. Notacja balijska jest systemem solmizacji, w którym wysokości dźwięków skali pentatonicznej są oznaczane za pomocą pięciu samogłosek w wyrazach ding-dong-deng-dung-dang. Notacja

ta, znana pod nazwą *kidung*, została wynaleziona w XV w., lecz jej geneza jest prawdopodobnie znacznie starsza i wiąże się z sylabowym pismem w języku pali, poświadczonym źródłowo pod koniec I tysiąclecia n.e. (Seebass 1986, s. 415). Notacja balijska nie służyła do komponowania, pełniąc raczej rolę ogólnego wzorca, schematu, którym muzycy mogli posłużyć się w czasie wykonywania muzyki wokalne. Za pomocą pisma *kidung* utrwalano także sakralne melodie instrumentalne (*pokok*), wykonywane przez rytualne zespoły heptatoniczne. Przechowywanie sakralnego repertuaru instrumentalnego było najprawdopodobniej jedną z najważniejszych funkcji tego systemu notacji muzycznej.

Dużą grupę orientalnych notacji muzycznych stanowiły systemy przeznaczone wyłącznie dla celów teoretycznych. Do tego typu należało np. arabskie pismo literowo-cyfrowe, w którym literami oznaczano wysokość dźwięku, cyframi zaś – czas jego trwania.

Zagadnienia teorii i analizy azjatyckiego dzieła muzycznego

W centrum zainteresowania orientalistyki muzykologicznej znajduje się dzieło muzyczne zarówno w aspekcie jego wewnętrznej organizacji, jak też przypisywanych mu w danej kulturze znaczeń estetycznych i symbolicznych. Analiza i teoria muzyki stanowią więc wiodący i najbardziej rozbudowany nurt badań w tej dziedzinie nauki. Problematyka dociekań teoretycznych i metody analizy klasycznej muzyki Azji w nauce europejskiej są uzależnione od wielu czynników, z których najważniejszym pozostaje bez wątpienia sposób istnienia i transmisji dzieła muzycznego. Oralny charakter tradycji muzycznej powoduje, że realizowane w akcie wykonania – kompozycji dzieło nie ma zamkniętej, jednoznacznej i skończonej postaci. Istotną właściwością muzyki azjatyckiej jest improwizacyjna zmienność, swoboda, skrajny niekiedy indywidualizm oraz emocjonalizm, które mają znaczenie nadrzędne w stosunku do abstrakcyjnie pojętego modelu⁷. Niepowtarzalne związki muzyczne dominują w niej nad ogólnymi i powtarzalnymi. Nie oznacza to oczy-

⁷ Dotyczy to również tych tradycji muzycznych, w których improwizacja odgrywa niewielką rolę lub wcale nie występuje.

wiecie, że w kulturach azjatyckich nie istnieją ogólne modele, czyli wzorce i reguły określające przebieg procesu kompozytorskiego i wewnętrzną organizację dzieła. Są one jednak całkowicie odmienne od formalnych schematów kompozycji w tradycji europejskiej (takim schematem jest np. forma sonatowa), pełnią też odmienne funkcje w procesie kompozytorskim:

„Raga nie istnieje w żadnej precyzyjnej postaci w takim znaczeniu, jak symfonia istnieje w partyturze, lecz jest zbiorem ukrytych możliwości melodycznych. Pomimo sugerującej amorficzność swobody, każda raga jest upostaciowaną i niezależną całością, mającą swój własny etos, który staje się [dla słuchacza] oczywisty za pośrednictwem rozpoznawalnych wzorów melodycznych” (Jairazbhoy 1971, s. 32).

Owe „rozpoznawalne wzory”, które można inaczej określić jako swego rodzaju standardy melodyczne, stanowią podstawę improwizacji uzależnionej od indywidualności twórczej wykonawcy oraz od sytuacyjnego (emocjonalnego, społecznego) kontekstu wykonania. Myślenie „standardami” (formułami, modelami) nie pozostaje bynajmniej w sprzeczności z indywidualizmem i emocjonalizmem procesu kompozytorskiego, którego istotą w tradycjach oralnych jest to, że realizuje się w wykonaniu. Komponowanie jest kreowaniem *ex tempore* (dosł. natychmiastowym, w czasie) i nie jest odróżnione od dzieła jako takiego, które zatem ma charakter procesualny. Przy czym przez „procesualność” należy rozumieć nie tyle trwanie lub realizację utworu muzycznego w czasie, lecz przede wszystkim jego konceptualizację, tj. tworzenie w czasie.

Na czym polega więc swoistość analizy w orientalistyce muzykologicznej? Przedmiotem europejskiej i amerykańskiej muzykologii historycznej od samego początku była muzyka w jej zanotowanej postaci. Milcząco przyjmuje się założenie, że „komponowanie” jest synonimem „pisania” i dlatego nie uważa się za prawdziwą muzykę czegoś, co nie jest skończone, zamknięte i utrwalone na piśmie. W tym ujęciu jedynie partytura reprezentuje dzieło muzyczne w sposób kompletny, stanowiąc zarazem zasadnicze kryterium poprawności jego wykonania. W konsekwencji muzykologia zajmuje się w przeważającej większości badaniem obiektów, które traktuje jako odrębne i niezależne od zdarzeń i procesów muzycznych. Muzykologiczny „paradygmat piśmienności” dominuje również w etnomuzykologii i w muzykologicznej orientalistyce, które zajmują się muzyką przekazywaną wyłącznie bez pośrednictwa notacji. Tu jednak nieistniejące partytury dzieł muzycznych zastępuje się

transkrypcjami, traktując je tak, jak gdyby były tożsame z „dziełem muzycznym”. Przez wiele dziesiątków lat za jedno z głównych swych zadań etnomuzykologia uważała udoskonalanie metod i technik transkrypcji, albowiem jedynie muzykę zapisaną w postaci przypominającej europejską partyturę zwykło się traktować za wiarygodną podstawę opisu, klasyfikacji i typologii stylów muzycznych w różnych kulturach. Bardzo poważne ograniczenia takich założeń epistemologicznych wykazał amerykański muzykolog Leo Treitler (1974) w odniesieniu do badania muzyki europejskiego średniowiecza. Typowe dla tej epoki strategie kompozytorskie były mieszaniną elementów oralnych i piśmiennych, a partytura stanowiła jedynie przybliżony i ogólny szkic utworu realizującego się przede wszystkim w wykonaniu. W kulturach oralnych „partytura”, tj. transkrypcja, w jeszcze mniejszym stopniu aniżeli w dawnej muzyce europejskiej może być utożsamiana z dziełem jako jednostkowym, autonomicznym i zamkniętym obiektem. „Znaki” oralnego języka muzycznego są bowiem nieprzekładalne na znaki europejskiego pisma nutowego.

Podstawowym celem analizy muzycznej jest zrozumienie zasad konstrukcji utworu muzycznego, a główną czynnością procedury analitycznej jest porównywanie. Porównując jednostkę z jednostką w obrębie pojedynczego dzieła, pomiędzy dziełami lub pomiędzy dziełem a abstrakcyjnym modelem (np. takim jak forma sonatowa), można wyizolować elementy struktury dzieła oraz określić ich funkcje. Porównując, dokonujemy pomiaru różnicy lub podobieństwa jednostki do jednostki, dzieła między sobą lub dzieła do modelu. Szczególny sposób istnienia dzieła muzycznego w tradycjach azjatyckich, a przede wszystkim jego niedookreśloność i zmienność w indywidualnych wykonaniach czynią trudnym lub często niemożliwym odnalezienie właściwych punktów odniesienia dla porównywania. Problemy powstają na każdym poziomie organizacji utworu i dotyczą zarówno sposobu jego możliwej segmentacji na jednostki podstawowe (np. motywy, frazy), jak też ogólnej idei konstrukcyjnej (np. szczególnie skomplikowana jest kwestia formy muzycznej). Warto dodać, że rodzime teorie muzyki tylko w ograniczonym zakresie mogą być wykorzystane jako punkt odniesienia dla analizy. Związek pomiędzy teorią a praktyką muzyczną w kulturach Azji, wobec oralnego charakteru dzieła, jest wyjątkowo skomplikowany i stanowi jeden z najtrudniejszych problemów badawczych w muzycznej orientalistyce.

Omówionej wyżej właściwości oraz interpretacyjne konteksty dzieła mają doniosłe znaczenie dla koncepcji jego analizy i opisu. Zasady tech-

niki utworu kreowanego *ex tempore* są bardzo trudne do zdefiniowania, a podstawowym obiektem dociekań analitycznych pozostaje zmienne i wysoce zindywidualizowane wykonanie. Dlatego głównym celem analizy muzyki Wschodu jest wyizolowanie uchwytnych i powtarzalnych elementów wykonania, które można zdefiniować w teoretycznych kategoriach modelu kompozycji po to, by móc je następnie odróżnić od elementów przypadkowych, zmiennych, indywidualnych. Innymi słowy, najważniejszym problemem analizy klasycznej muzyki orientalnej jest związek pomiędzy względnie stabilną, tj. ogólną i powtarzalną we wszystkich wykonaniach, warstwą utworu (utworów) a warstwą zmienną, tj. niepowtarzalną i indywidualną. W ścisłym związku z koncepcją analizy azjatyckiego dzieła pozostaje szeroko dyskutowane i jedno z najbardziej kontrowersyjnych w literaturze orientalistyczno-muzykologicznej pojęcie modusu. Przez pewien czas badacze traktowali „modus” jako najważniejszą kategorię wyjaśniającą prawa rządzące klasyczną muzyką w kulturach Azji.

Problem modusu w muzyce Azji

Termin „modus” reprezentuje wysoce abstrakcyjne pojęcie teoretyczne odnoszące się do reguł organizacji skalowo-melodycznej w muzyce europejskiej. Najstarszy europejski system modalny porządkujący melodie chorału gregoriańskiego stanowił imitację bizantyjskiego oktoechos i był rezultatem kontaktów Europy zachodniej z kulturą Wschodniego Cesarstwa Rzymskiego. Po cysterskiej reformie w XII w. aż do połowy XV w. system modi nie ulegał zasadniczym przeobrażeniom i w dwóch głównych odmianach⁸ funkcjonował całkowicie niezależnie od teorii mensuralnej. Po upadku Konstantynopola w 1453 r. nastąpił ogromny wzrost zainteresowania humanistycznej Europy kulturami starożytnymi, z czym należy wiązać początek procesu adaptowania teorii modalności do muzyki polifonicznej. Pod wpływem klasycznych koncepcji greckich

⁸ Starszy styl, który był znany szerzej i trwał dłużej, oparty był tylko na finalis w obrębie określonego ambitusu, bez odniesienia do species konsonansu doskonałego. Powers nazywa ten system „prawdziwym systemem modalnym Guidona” (Powers 1992, s. 210). Powstało także kilka innych systemów modalnych, które opierały się na species konsonansów doskonałych. Do najstarszych systemów tego typu należał system Berna z Reichenau.

skale modalne powiązano z teorią afektu i etosu. W ostatniej ćwierci XVI w. system modalny w odniesieniu do polifonii wokalne niewątpliwie był już powszechnie zaakceptowany w zachodnioeuropejskiej teorii muzyki. Istniały przy tym dwie jego odmiany: kościelny, oktochordalny (obejmujący osiem skal modalnych) oraz późniejszy, dodekachordalny (obejmujący dwanaście skal modalnych). Dodekachordalna teoria modalności przetrwała na peryferiach myśli muzycznej aż do XVIII w., natomiast na początku XIX w. jej relikty przybrały postać prostej teorii „skal modalnych” lub „modi kościelnych”. W ślad za tym „modi kościelne”, jak również inne skale egzotyczne były niekiedy wykorzystywane przez kompozytorów jako nowe źródło materiału muzycznego. Sam zaś „odkryty na nowo”, zredukowany do sześciu skal⁹ system dodekachordalny zaczęto stosować zarówno do komponowania w stylu ludowym, jak i do analizy muzyki ludowej.

W pierwszej połowie XX w. europejskie pojęcie „modus” uzyskało bardzo szerokie znaczenie w międzynarodowym dyskursie muzykologicznym. Słowem tym zaczęto określać relacje wysokościowe w muzyce wielu różnych kultur, przyjmując, iż jest ono odpowiednikiem rodzimych terminów technicznych, takich jak raga, makam, patet i inne. Rozszerzenie europejskiego „modusu” na techniczny i międzykulturowy aspekt organizacji wysokościowej w muzyce nastąpiło po raz pierwszy w pracach Abrahama Idelsohna. Wprawdzie w opublikowanej w 1914 r. *Die Maqamen der arabischen Musik* Idelsohn dokonał wyraźnego rozróżnienia między arabskim terminem makam i skalą kościelną (modusem), lecz w opublikowanej piętnaście lat później w języku angielskim książce *Jewish music* (1929) napisał, że

„[...] modus (po arabsku maqam lub naghana) zbudowany jest z licznych motywów, tj. krótkich figur muzycznych lub grup dźwięków w obrębie pewnej skali” (Idelsohn 1929).

Definicję Idelsohna zacytował w 1940 r. Gustav Reese, pomijając zresztą terminy *maqam* i *naghna*, które były jej obiektem:

„[...] modus [...] składa się z licznych motywów (tj. krótkich figur lub grup dźwięków) w obrębie pewnej skali (Reese 1940, s. 10).

⁹ Pominęto zróżnicowanie na formy plagalne i autentyczne.

Stopniowo coraz bardziej rozszerzano zakres pojęcia „modus”, tak że wkrótce uzyskało ono dodatkowe, obok już istniejących („typ skali” oraz „kategoria tonalna”), znaczenie: „typ melodyczny”, przy czym zamknięte i symetryczne systemy muzyczno-teoretyczne, do których Harold Powers zalicza np. patet jawajski, zostały pomieszczone z otwartymi i heterogenicznymi systemami typów melodycznych, do których ten sam badacz zalicza ragę, makam i dast-gah. Raga w systemie indyjskim jest to otwarty zbiór setek, różnie powiązanych ze sobą typów melodycznych, które są świadomie stosowane jako podstawa improwizacji lub kompozycji. Patet jawajski natomiast jest to coś zupełnie odmiennego. Patetów jest niewiele, ściśle rzecz biorąc trzy w każdym z dwóch strojów (sléndro i pélog). Co więcej, jawajski patet nie jest typem melodycznym, lecz raczej „kategorią tonalną”, do której należą setki różnego rodzaju utworów: *gendhing*, *suluk* i in. (Powers 1989).

Oba systemy określono jednak terminem „modalny” sugerując, że coś nazwane modalnością stanowi zobiektywizowaną i uniwersalną własność obu, całkowicie odmiennych zjawisk muzycznych. W sprawozdaniu z seminarium, które odbyło się w 1960 r. na Uniwersytecie Kalifornijskim Mantle Hood napisał:

„[...] wiele czasu zajęło nam rozważanie istniejących definicji ‘modusu’[...]. Żadna z nich nie mogła być zastosowana uniwersalnie. Wszystkie z nich wzięte razem nie pasowały do indyjskiej ragi, jawajskiego patetu, perskiego dast-gahu i zjawisk modalnych innych kultur. Po pięciu miesiącach badań nad muzyką modalną w różnych częściach świata, seminarium mogło skonstruować definicję modusu”¹⁰ (Hood 1971, s. 57).

U podstaw tej definicji tkwi aprioryczne założenie, że różne rodzaje muzyki są specyficznymi przejawami czegoś bardziej ogólnego, zwanego „praktyką modalną”. Myślenie o radze jako modusie i paterce jako o modusie, a także o pieśni ludowej jako modalnej prowadzi wprost do całkowicie fałszywego przekonania, że raga, patet i pieśń ludowa są porównywalne.

„Słowa ‘modus/modalny/modalność’ uzyskały tak uniwersalny zakres semantyczny, że stały się całkowicie bezużyteczne dla muzykologicznej analizy porównawczej. Powiedzenie, że podstawą całej monodycznej praktyki są muzyczne modusy, jest dla

¹⁰ Według tej definicji modus jest to: 1) skala muzyczna, 2) hierarchia głównych stopni (centrów tonalnych), 3) stosowanie dźwięków ornamentowanych oraz 4) skojarzenia pozamuzyczne.

muzykologa tym, czym dla marksistów powiedzenie, że podstawą wszystkich relacji w społeczeństwie są modele produkcji, lub tym, czym dla freudystów stwierdzenie, że podstawą wszystkich stanów psychicznych są popędy seksualne. Wszystko to prawda, lecz co z tego może dla nas wynikać? Uniwersalne prawo nie ma większego zastosowania do analizy" (Powers 1992, s. 218)¹¹.

Metody analizy klasycznej muzyki Azji

Uwagi wstępne

Stosowane dotychczas w muzycznej orientalistyce metody analizy można podzielić na dwie główne grupy. Analizy autonomiczne traktują dzieło jako odrębną, niezależną i spójną wewnętrznie całość, wyjaśniając strukturę muzyczną w kategoriach funkcji i związków zachodzących pomiędzy jej elementami. Analizy autonomiczne w orientalistyce muzycznej różnią się od siebie nie tylko założeniami ogólnoteoretycznymi, lecz także stosunkiem do rodzimego dyskursu o muzyce. Rodzime werbalizacje będące podstawą postępowania analitycznego pochodzą albo z doktryny teoretycznej, albo też z praktyki muzycznej, o której wiedzę badacz zdobywa w toku prowadzonych rozmów (wywiadów) z muzykami. Najczęściej jednak źródła teoretyczne (traktaty) i etnomuzyczne (nagrania i wywiady z muzykami) traktuje się komplementarnie.

Analizy heteronomiczne koncentrują się na zewnętrznych, pozamuzycznych (symbolicznych, estetycznych, kognitywnych) związkach dzieła, które determinują i zarazem interpretują jego strukturę.

Teoria i analiza hinduskiej ragi

Jednym z najwybitniejszych w dotychczasowej literaturze przedmiotu przykładów analizy zorientowanej według wskazań indyjskiej teorii muzyki jest praca Nazira A. Jairazbhoya *The rags of North Indian music* z 1971 r. Istniejącą teorię ragi północnych Indii autor ten wykorzystuje

¹¹ Więcej informacji na temat koncepcji modusu w muzyce Azji można znaleźć m.in. w następujących pracach: Farhat 1966; During 1987; Qassim 1989; Sakata 1989; Muchambetowa 1989; Pacholczyk 1989; Signell 1977.

jako punkt wyjścia do interpretacji współczesnej praktyki muzycznej. Jednocześnie jednak, na podstawie analizy wielu rag w wykonaniu słynnego muzyka hinduskiego Vilayata Khana, wprowadza wiele istotnych uściśleń i uzupełnień do systemu teoretycznego:

„Przez wieki teoretycy wypracowali korpus terminów technicznych w celu przekazania pewnych idei dotyczących istoty ragi. Ponieważ [w teorii indyjskiej] pełniły one funkcje uzupełniającą w stosunku do praktyki muzycznej, nie zawsze są dostatecznie precyzyjne dla celów analitycznych. Rozważając zatem cechy rag konieczne będzie omówienie nie tylko istniejących terminów technicznych, ale także rozszerzenie ich interpretacji w świetle obowiązujących zasad muzycznych” (Jairazbhoy 1971, s. 32).

Teoria indyjskiej ragi opiera się na systemie następujących, podstawowych pojęć:

1. *Svar* (dźwięk). W muzyce indyjskiej wyróżnia się siedem dźwięków: *sadj* (*khadi*), *risabh*, *gandhar*, *madhyam*, *pancam*, *dhaivat* oraz *nisad*¹². *sa* i *pa* (I i V stopień) są dźwiękami „nieruchomymi”, tzn. nigdy nie są alterowane. Pozostałe mogą ulegać alteracjom.

2. *Sthan* (rejestr). Wyróżnia się trzy rejestry: środkowy (*madhy*), wysoki (*tar*) i niski (*mandr*).

3. *Śruti* (odcienie intonacyjne)¹³ występujące głównie w dźwiękach ozdabianych wibratem.

4. *That* (gatunki skal). W teorii północnoindyjskiej ragi są klasyfikowane m.in. według liczby dźwięków, z których się składają. Grupy otrzymane w ten sposób nazywają się *džati* (gatunki). Ragi heptatoniczne nazywają się *sampurn* (kompletne), ragi heksatoniczne – *sadav*, a pentatoniczne – *audav*. System klasyfikacji rag kompletnych, tj. heptatonicznych, nazywa się *that*, który stanowi jedną z najważniejszych kategorii teoretycznych w systemie indyjskim. Teoretycznie istnieją trzydzieści dwa systemy *that*, z czego w praktyce występuje dwadzieścia. *That* tworzy analogiczne do europejskiego koło kwintowe, które umożliwia łatwe przechodzenie od skali do skali. Cykl *that* podzielony jest zgodnie z cyklem 12-godzinnym. Ponieważ ragi wykonywane są zgodnie z cyklem dobowym, koło *that* musi powtórzyć się dwa razy.

¹² W praktyce używa się skrótów typu „solmizacji”: *sa*, *ri*, *ga*, *ma* *pa*, *dha*, *ni*.

¹³ We współczesnej praktyce muzycznej starożytny system *śruti* nie istnieje, a system dźwiękowy zbliżony jest do 12-stopniowego systemu temperowanego (Jairazbhoy 1971, s. 34).

5. *Varn* (ruch melodyczny), który może być czterech rodzajów: *sthayi* (stały, niezmienny); *aroh* (ascendentalny); *avroh* (descendentalny); *sancari* (wędrujący, ascendentalno-descendentalny). Nieregularny przebieg melodii określa się terminem *vakr* (okrężny). Charakterystyczną cechą rag jest występowanie identyfikujących je zwrotów melodycznych nazywanych *pakar*.

6. Ważne dźwięki. W każdej radze są dwa najważniejsze dźwięki: *vadi* i *samvadi*. *Vadi* jest to dźwięk ciągle powtarzany w toku wykonania ragi, *samvadi* jest to dźwięk powtarzany nieco rzadziej (Jairazbhoy 1971, s. 42).

Największym osiągnięciem Jairazbhoya jest odkrycie, że podstawową zasadą konstrukcyjną ragi jest uwarunkowane psychologicznie dążenie do symetrii i równowagi, które uczony ten rozważa w dwóch perspektywach: diachronicznej oraz synchronicznej. Ewolucja systemu teoretycznego ragi ujawnia stałe dążenie do osiągania struktur symetrycznych na każdym poziomie organizacji i w zakresie każdego elementu ragi. Symetria jako główny czynnik rozwoju teoretycznego systemu rag stanowi także nadrzędną regułę kompozycyjną w muzyce hinduskiej. Innymi słowy Jairazbhoy uważa, że prawo symetrii i równowagi stanowi podstawową regułę zarówno w procesie ewolucji systemu rag, jak i w kształtowaniu struktury muzycznej ragi. Analizując strukturę współczesnej ragi Jairazbhoy przyjął, że głównym czynnikiem jej historycznego rozwoju było przełamywanie pierwotnej asymetrii i nierównowagi, które cechowały wszystkie elementy muzyki hinduskiej w bliższej i dalszej przeszłości. Przykładem asymetrii i nierównowagi są oparte na zasadzie konsonansu skale diatoniczne, przy czym za symetryczny i zrównoważony rozumie Jairazbhoy taki system, w którym wszystkie dźwięki mają swoje kwartowe, kwintowe i oktawowo odpowiednie. Kwarta, kwinta i oktawa stanowią główne elementy konstrukcyjne ragi, przy czym kwarta i kwinta pełnią analogiczną do oktawy funkcję „rejestrową”, tzn. są podobnymi do oktawy jednostkami percepcyjnymi. Oznacza to, że dźwięki pozostające w stosunku kwinty i kwarty można interpretować jako przeniesienia kwintowe i kwartowe, analogicznie do przeniesienia oktawowego. Przeniesienia kwintowe i kwartowe tym różnią się od oktawowych, że mają mniejszą „siłę”. W systemie zbudowanym na zasadzie kwartowo-kwintowej musi istnieć co najmniej jeden konsonans niedoskonały, który stanowi przyczynę asymetrii. Prawo symetrii i równowagi wymaga, by każdy dźwięk miał swoje kwartowe i kwintowe odpowied-

niki, co doprowadziło do wprowadzania dźwięków alterowanych, tak aby skonstruowana na zasadzie łańcucha tetrachordów raga osiągnęła strukturę zrównoważoną i symetryczną. W odniesieniu do ragi zrównoważoną i symetryczną nazywa Jairazbhoy (1971) taką strukturę, w której każdy dźwięk jednego tetrachordu ma swój doskonały (kwinta, kwarta czysta) odpowiednik w tetrachordzie następującym po nim. Przewycięzanie asymetrii skal naturalnych doprowadziło do rozwoju symetrycznego systemu skalowego *that*.

Alteracje i chromatyzmy nie są jedynym sposobem przewycięzania skalowej nierównowagi, która stanowi z jednej strony główny czynnik rozwoju ragi, z drugiej zaś – determinuje niektóre osobliwości jej struktury. Symetria może być osiągana poprzez wprowadzanie dźwięków obcych, pomijanie dźwięków „niezrównoważonych”, ruch okrężny melodii, glissandowe połączenie dwóch sąsiadujących ze sobą dźwięków itd. Nierównowaga (skalowa) stanowi istotną cechę wielu współczesnych rag, a jej wskaźnikiem są liczne odchylenia intonacyjne, które służą ukryciu nierównowagi i stanowią pewien etap w ewolucyjnym rozwoju systemu jako całości (Jairazbhoy 1971, s. 180).

Jako ilustrację przytaczam jedną z analiz przedstawionych przez wymienionego autora¹⁴ (przykł. 32).

Jest to raga heksatoniczna, w której dźwięk *dha* jest pominięty [...]. Raga ta należy do grupy rag Kanhra, których cechą charakterystyczną jest pośredni dźwięk *ga^b* w dolnym, opadającym tetrachordzie, składającym się z dźwięków *ma ga^b ma re sa*. W kierunku ascendentalnym raga ta jest pentatoniczna i charakteryzuje się rozłączną symetrią¹⁵ (por. *aroh-avroh*, segment a). Ponieważ *ga^b* jest dźwiękiem przejściowym, linia melodyczna w kierunku descendentalnym również jest pentatoniczna. Przy czym symetrię łączną można dostrzec tylko wtedy, gdy pominie się dźwięki wokół *ga^b* [por. *aroh-avroh*, segment oznaczony literą b]. A zatem raga ta ma elementy zarówno symetrii łącznej, jak i rozłącznej, co stanowi cechę charakterystyczną *that Kafi*. Dotyczy to również sekwencji opadającej, albowiem *dha^b* pojawia się czasami jako ornament dołączony do swego najbliższego diatonicznego sąsiada, tj. *ni^b*. W rezultacie powstaje rodzaj ruchu okrężnego [np. w pierwszej linii alapy – segment oznaczony literą c], który ma swój odpowiednik np. w linii 4 alapy [segment oznaczony literą c]. W radze tej główny nacisk położony jest na tetrachord górny, a w związku z tym na melodie

¹⁴ Dźwięki skali oznaczone zostały skróconymi symbolami odnoszącymi się do solmizacji hinduskiej (*sa ri ga ma pa dha ni*).

¹⁵ Przez symetrię łączną i rozłączną rozumie autor łączne (bez interwału rozdzielającego) lub rozłączne (z interwałem rozdzielającym) następstwo tetrachordów.

Przykład 32: Rag Suha (Jairazbhoy 1971, s. 200–202)

S R G M P D N
 Āroh-Avroh

Alap

The musical notation consists of two main parts. The first part, labeled 'Āroh-Avroh', shows the scale S R G M P D N on a single staff. Below the staff, there are brackets labeled 'a' and 'b' indicating specific intervals or phrasing. The second part, labeled 'Alap', is a multi-measure piece consisting of 12 staves of music. It begins with a 'Dha Dha' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, all in a single key signature.

w ruchu ascendentálním. Tak więc *ma* i *sa* – końcowe dźwięki ascendentálních, rozłącznych, symetrycznych tetrachordów stanowią dwa ważne dźwięki tej ragi. Podobnie jak w radze Darbari *ni^b* jest nieco podwyższone, gdy prowadzi do *sa*, co zaznaczamy za pomocą znaczka + nad *ni^b* (np. na początku czwartej linii).

Modelowanie struktury perskiego dast-gahu

Odmienny rodzaj postępowania analitycznego proponuje Ella Zonis, która postawiła problem analizy muzyki improwizowanej:

„Jedynym rozwiązaniem problemu analizy muzyki improwizowanej jest wyjście od analizy materiału zastosowanego w improwizacji bez uwzględnienia, w pierwszym etapie, utworu jako całości. Poprzez wyizolowanie stosunkowo stałego i niezmiennego elementu wykonania, tj. dast-gahu, lub typu melodycznego można określić i przygotować do analizy względnie jednorodny i stabilny materiał. Gdy badacz dobrze zapozna się z tym materiałem podstawowym (typem melodycznym, tj. dast-gahem), wówczas może przystąpić do jego opisu w kontekście wykonania. Innymi słowy, najpierw należy określić model będący podstawą improwizacji, następnie zaś – sposób zastosowania modelu w wykonaniu utworu (Zonis 1973, s. 42).

Głównym przedmiotem zainteresowania Elli Zonis jest zbiór reguł określających zasady kształtowania sekwencji melodycznych wzorów lub „standardów”, zwanych gusze. Ogólny model takiej sekwencji stanowi podstawę improwizacji, którą autorka opisuje jako serię decyzji muzyka, który najpierw dokonuje wyboru dast-gahu (typu melodycznego), następnie – gusze i ich kolejności, wreszcie podejmuje decyzje odnoszące się do opracowania materiału i kompozycji radifu (dosł. szereg), czyli dzieła muzycznego. W opublikowanej w 1973 r. *Classical Persian music. An introduction* Ella Zonis nie przedstawia analizy żadnego konkretnego wykonania, koncentrując się na omówieniu ogólnych reguł i zasad kompozycji. Należy dodać, że studium to stanowi jedno z najbardziej wyczerpujących i miarodajnych opracowań na temat muzyki perskiej.

W serii artykułów opublikowanych pod wspólnym tytułem *The radif of Persian music. Studies of structure and cultural context* Bruno Nettl (1987) realizuje drugi postulowany przez Ellę Zonis etap analizy. Porównując wiele wykonanych tych samych dast-gahów, a także dast-gahy między sobą, ukazuje, w jaki sposób model funkcjonuje w improwizowanym wykonaniu. Postępowanie takie wymaga dość znacznej ilości materiału empirycznego, tzn. wiele różnych wykonanych tego samego utworu, najchętniej w pewnych odstępach czasu. Dodajmy, że teoria muzyki perskiej

stanowi zaledwie ogólne tło dociekań Nettla, który natomiast wszechstronnie wykorzystał wiedzę uzyskaną od muzyków-praktyków.

Głównym przedmiotem analizy Nettla jest radif. Termin ten oznacza dosłownie szereg, a jego najbliższym europejskim odpowiednikiem jest „dzieło”, „utwór”, „kompozycja”. Radif może być wykonywany w jednym z dwunastu typów melodycznych zwanych dast-gahami. Z każdym dast-gahem związana jest pewna, charakterystyczna dla niego grupa melodii, zwanych gusze (dosł. kącik). Wykonanie dast-gahu (ściślej zaś: wykonanie radifu w pewnym dast-gahu) ma ustaloną i dość ściśle przestrzeganą w tradycji strukturę ogólną: najpierw wykonuje się część wstępną, zwaną daramad, która zawiera główny, powtarzający się i reprezentujący tonikę motyw melodyczny. Po daramadzie następuje sekwencja gusze, na ogół w porządku ascendentalnym, przy czym jej konstrukcja, tzn. wybór gusze oraz czas ich trwania, nie jest ustalona raz na zawsze i bywa różna u poszczególnych wykonawców. Po serii gusze następuje część kadencyjna, zwana forud (tj. zejście), która pełni wprawdzie funkcję kadencji dast-gahu, ale pojawia się także w wielu pośrednich punktach utworu.

W napisanym wraz z Bélą Foltinem artykule *From radif to improvisation in chahargah* (Nettl 1987, s. 43–64) Nettl analizuje strukturę wykonania jednego z perskich dast-gahów, tj. czahargah. W pierwszym etapie autor definiuje strukturę czahargahu porównując dwanaście wersji radifów zanotowanych lub nagranych w latach 1913–1978. Badając ich zawartość Nettl stwierdził, że charakterystyczną cechą czahargahu jest powtarzające się występowanie następujących, głównych gusze: *daramad*, *zabol*, *hesar*, *mokhalef*, *muye*, *maghlub* oraz *mansuri*. Drugą grupę gusze stanowią te, które nie występują we wszystkich radifach. Są to: *hodi*, *pahlavi*, *radżaz*. Natomiast gusze *giri* i *badr* występują tylko w najstarszych wersjach (tab. 3).

Porównując radify, Nettl badał także różnice między nimi. Okazało się, że istotne różnice występują w wykorzystaniu materiału motywicznego w daramadzie, czego dowodem jest zróżnicowanie struktury motywicznej, części motywicznych lub „gestów muzycznych” czahargahu i ich dystrybucja w różnych daramadach. Nettl stwierdził, że materiał melodyczny daramadu składa się z dwunastu części lub „gestów muzycznych”. Wykaz tych części przedstawiam w przykładzie 33.

Na podstawie analizy rozkładu części melodyczno-motywicznych w różnych radifach Nettla określa ogólny model struktury melodyczno-mo-

Gusze wchodzące w skład czahargahu i ich porządek
(Nettl 1987, Tablica C-1)

daramad	zabol	muye	hesar	mokhalef	maghlub	hodi, pahlavi, radżaz	mansuri
daramad	zabol	muye	hesar	mokhalef	maghlub	hodi, pahlavi, radżaz	mansuri
daramad	zabol	hesar	muye	mokhalef	mansuri		
daramad	zabol	muye	hesar	mokhalef	maghlub	hodi, pahlavi, radżaz	mansuri
daramad	zabol	muye	hesar	mokhalef	maghlub	hodi, pahlavi, radżaz	mansuri
daramad	zabol	hesar	mokhalef	maghlub	mansuri		
daramad	pahlavi	hodi	hesar	mokhalef	maghlub	mansuri	hodi
daramad	zabol	hesar	mokhalef	mansuri	hodi, pahlavi, radżaz		
daramad	muye	zabol	hesar	mokhalef	maghlub	hodi, pahlavi, radżaz	mansuri
daramad	zabol	hesar	mokhalef	maghlub	muye	hodi, pahlavi, radżaz	mansuri
daramad	zabol	muye	hesar	mokhalef	maghlub	hodi, pahlavi, radżaz	mansuri
daramad	muye	hodi, pahlavi	zabol	hesar	mokhalef	maghlub	

tywicznej daramadu w dast-gahu czahargah. Najczęściej daramad rozpoczyna się od motywu głównego, charakterystycznego dla danego dast-gahu, w tym przypadku czahargahu (motyw nr 1). Po nim następują zwykle motywy specyficzne dla danego daramadu (np. motyw nr 2, 6 lub 9), po nich zaś – motywy nr 3, 4, 8, 10 i 12 składające się na przedfinałową część daramadu i wreszcie finał oparty na motywie nr 1. Pod względem zróżnicowania motywiczno-melodycznego daramad wyka-

Przykład 33: Główne motywy i gesty melodyczne w daramadzie
(Nettl 1987, Tablica C-2)

1. motyw daramadu

2. lub

3. etc.

4.

5.

6. drugi daramad z sekwencją melodyczną

7.

8.

9. "Zangule" lub "Pish-e zangule"

10.

11.

12. motyw forudu

zuje więc budowę czteroczęściową: 1) motyw główny daramadu (dast-gahu), 2) motyw charakterystyczny dla określonego daramadu, 3) materiał „ogólniejszy” oraz 4) zakończenie na głównym motywie (początkowym).

Po zdefiniowaniu modelu analizowanego dast-gahu Nettl przeprowadza analizę porównawczą czterdziestu czterech jego wykonania. Analiza wykazała, że między różnymi wersjami, tj. indywidualnymi wykonaniami czahargahu istnieje znaczna zbieżność. Pewne różnice dotyczą jedynie kolejności prezentacji gusze. Najbardziej istotną różnicą między wykonaniami jest czas ich trwania, który waha się od około 6 do ponad 40 minut. Składniki dast-gahu, tj. gusze Nettl dzieli na trzy grupy: 1) takie, które występują w większości wykonania (*daramad*, *zabol*, *mokhalef*), 2) takie, które występują w mniej niż w połowie wykonania, lecz jednak dość często (*hesar*, *mansuri*, *muye*, *maghlub*) oraz 3) takie, które pojawiają się raz lub dwa (*hodi* i *radżaz*), oraz kilka takich, które nie są typowe dla tego dast-gahu i bądź pochodzą z innych dast-gahów, bądź też w ogóle nie należą do dast-gahu. Najbardziej powszechny typ wykonania składa się z trzech gusze: *daramad-zabol-mokhalef*. Wykonania składające się z czterech gusze zawsze mają *daramad*, *zabol* i *mokhalef* oraz jedno z następujących: *hesar*, *mansuri*, *maghlub* i *muye*. Wykonania składające się z pięciu gusze są bardziej zróżnicowane, ale prawie zawsze oparte są na sekwencji: *daramad*, *zabol*, *hesar*, *maghlub* i *mansuri*. Wynika z tego, że trzon struktury dast-gahu czahargah stanowi następstwo: *daramad-zabol-hesar-mokhalef* oraz *mansuri*. W niektórych wykonaniach pewne gusze zajmują pozycję dominującą w tym sensie, że czas ich trwania (impro wizacyjnego opracowania) jest dłuższy.

Na ogół materiał melodyczny radifu prezentowany jest w taki sposób, by najpierw ustabilizować tonalno-melodyczną tożsamość dast-gahu. W następnej kolejności występuje materiał cechujący się większą indywidualną swobodą. Końcowe części o charakterze kadencyjnym nawiązują do materiału wyjściowego. Dla porównania przedstawiam porządek dwóch wykonania czahargahu (wykaz części wraz z podanym czasem) oraz dwie transkrypcje daramadu (tab. 4 i 5 oraz przykł. 34 i 35).

Tabela 4

Przebieg wykonania dast-gahu czahargah. Setar, Ahmad
Ebadi, rok nagrania: 1968 (Nettl 1987, Tablica C-6)

Czas	Nazwy kolejnych segmentów
00	<i>Zarbi</i> , materiał daramadu
1:10	Materiał mokhalefu, ale także z daramadu (<i>zarbi</i>)
1:30	motyw daramadu (<i>avaz</i>)
2:00	kadencja, a następnie materiał mokhalefu nałożony na materiał daramadu
2:15	<i>zarbi</i>
2:30	styl <i>avaz</i> , materiał mokhalefu
3:10	kadencja na daramadzie
3:45	prezentacja tematu daramadu
4:00	kadencja, następnie fragment <i>zarbi</i>
4:20	materiał mokhalefu, styl <i>avaz</i>
4:40	<i>zarbi</i> i kadencja na daramadzie
5:00	materiał daramadu, wolny styl <i>avaz</i> , następnie przejście do materiału mokhalefu
5:30	<i>forud</i>
5:40	<i>zabol</i>
6:00	<i>kereczme</i> w <i>zabol</i>
6:30	kadencja w daramadzie, następnie materiał mokhalefu
7:00	podkreślanie 6 stopnia skali, materiał mokhalefu
7:30	oscylacja pomiędzy 6 a 4 stopniem
8:30	aluzja do rytmu <i>kereczme</i> w mokhalefie
9:00	materiał daramadu
9:15	krótki fragment <i>kereczme</i> , materiał daramadu
10:00	kadencja na motywie daramadu

Tabela 5

Przebieg wykonania dast-gahu czahargah. Setar, Dariouche
Safvate, rok nagrania: 1966 (Nettl 1987, s. 233)

Czas	Nazwy kolejnych segmentów
00	daramad, rozpoczyna się w stylu <i>czahar mezrab</i>
0:30	motyw daramadu, styl <i>avaz</i>
0:40	temat daramadu; drugi daramad wraz z drugim tematem
1:35	pierwszy temat daramadu w stylu <i>avaz</i>
2:30	<i>kereczme</i> z tematem daramadu
4:00	<i>forud</i>
4:35	<i>zangouleh</i>
5:00	<i>forud</i> w stylu <i>zarbi</i> ; kadencja
5:30	<i>zabol</i>
7:00	<i>czahar mezrab</i> z materiałem <i>zabol</i>
7:30	<i>tasnif</i> w <i>zabol</i>
8:15	kadencja z materiałem daramadu
8:20	<i>hesar</i>
8:45	<i>kereczme</i> z materiałem <i>hesar</i>
9:00	<i>czahar mezrab</i> z materiałem <i>hesar</i>
9:40	<i>kereczme</i> na materiale <i>hesar</i>
9:50	<i>pas hesar</i> , kadencja w daramadzie
10:15	<i>mokhalef</i>
11:00	<i>kereczme</i> wyprowadzone z <i>mokhalefu</i>
11:15	<i>zarbi</i> w <i>mokhalefie</i>
12:00	<i>forud</i>
12:15	kadencja na motywie daramadu

Przykład 34: Wykonanie daramadu w dast-gahu czahargah.
Setar, Ahmad Ebadi, rok nagrania: 1968 (Nettl 1987, s. 232)

[b] [A] Slow

p

Zarbi

cresc.

f

p

faster

ff

p

mf

f

ff

Przykład 35: Wykonanie daramadu w dast-gahu czahargah. Setar, Dariouche
Safvate, rok nagrania 1966 (Nettl 1987, s. 233)

[b] [A] Daramad

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first section, labeled [A] and 'Daramad', spans the first 10 staves. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is marked with 'accel.' (accelerando) and 'retard.' (ritardando). The second section, labeled [B] and 'Kereshmeh', spans the next 5 staves. It continues the melodic development with similar rhythmic patterns. The third section, labeled [C] and 'Kereshmeh', spans the final 5 staves. It concludes the piece with a final measure marked with a double bar line. The score includes various performance markings such as 'a tempo', 'accel.', and 'retard.', as well as dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The notation includes many triplets and complex rhythmic figures.

Przykład 35 (cd.)

Musical score for Example 35 (cd.), featuring 18 staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The score is divided into sections by Roman numerals (III, IX, XI, V, XI) and includes a section labeled "Zangouleh". The final measure of the score is marked with a double bar line.

begins gradually to be less *zarbi*

Zangouleh

Analiza kinetyczno-syntaktyczna arabskiego makamu

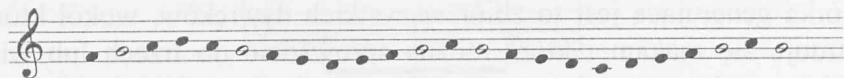
Kinetyczno-syntaktyczna interpretacja makamu, którą przedstawił Hasan H. Touma w pracy *The maqam phenomenon, an improvisation technique in the music of the Middle East* (1971), stanowiła w latach siedemdziesiątych całkowicie odmienną od dotychczasowych propozycję analizy muzyki arabskiej. Touma rezygnuje ze statycznej i teoretycznie zorientowanej analizy formalnej, opisując arabski makam jako strukturę dynamiczną, interpretowaną jako sekwencja następujących po sobie segmentów (faz) melodii. Fazowa struktura *taqsimu*, tj. wokalnego lub instrumentalnego upostaciowania makamu jest determinowana kinetyczną funkcją centrów tonalnych, w relacji do których zorganizowany jest przebieg muzyczny.

Charakterystyczną cechą wykonania arabskiego makamu jest jego wewnętrzna segmentacja, rozpoznawalna poprzez względnie długie cisyse rozdzielające przebieg melodyczny na wyraźne części. Części te różnią się od siebie przede wszystkim tonalnością, albowiem każda z nich zbudowana jest wokół innego ośrodka grawitacji tonalnej. Jeżeli np. pierwszy segment melodyczny skonstruowany jest wokół pierwszego dźwięku skali, to w segmencie drugim może to być dźwięk trzeci. Koloryt tonalny danej części jest także uzależniony od relacji zachodzących między eksponowanym centrum głównym oraz ośrodkami pobocznymi lub drugorzędnymi. I tak np. jeżeli głównym ośrodkiem grawitacji tonalnej w segmencie trzecim jest czwarty dźwięk skali, to jest wysoce prawdopodobne, że towarzyszącymi mu pobocznymi centrami będą pierwszy i trzeci stopień skali. Należy jednak podkreślić, że nie istnieją ściśle i jednoznaczne reguły określające liczbę segmentów oraz ich strukturę tonalną. Zarówno sposób eksponowania centrów tonalnych, jak i sposób operowania segmentami pozostaje domeną improwizacji.

Te fragmenty makamu, w których następuje proces stabilizowania określonego centrum, Touma nazywa fazami. Faza jest to więc odcinek przebiegu zrelatywizowany do wyraźnie ustabilizowanego ośrodka grawitacji tonalnej makamu, pełniącego zatem funkcję lokalnej „toniki”. Każda, oddzielona ciszą część (segment) makamu składa się z jednej lub kilku faz prezentowanych zawsze w kierunku ascendentnym, poczynając od rejestru najniższego do najwyższego, gdzie następuje punkt kulminacyjny utworu. Proces realizacji fazy jest uzależniony od kreatywności instrumentalisty lub śpiewaka i nie podlega żadnym ogranicze-

niom. Podstawę konstrukcji każdej fazy stanowi wycinek ogólnej skali makamu, w obrębie którego centrum tonalne jest opisywane ruchem okrężnym przez dźwięki z nim sąsiadujące (przykł. 36).

Przykład 36: Schemat fazy arabskiego makamu skonstruowanej wokół centrum g (Touma 1977, s. 53)



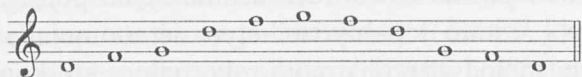
Przykład 37 ukazuje wycinek skali zawarty między a i f, w którym funkcję centrum pełni d opisywane dźwiękami a h c e f. Zdarza się, że w toku wykonania makamu pewien ukazywany region (odcinek) skali ma kilka centrów; np. w sekwencji a h c e f dowolny dźwięk może stać się swego rodzaju „satelitą” centrum d i uzyskać znaczenie centrum pobocznego. Relacja centrum pobocznego i głównego determinuje koloryt tonalny fazy.

Przykład 37: Schemat fazy arabskiego makamu skonstruowanej wokół pobocznego centrum d (Touma 1977, s. 53)



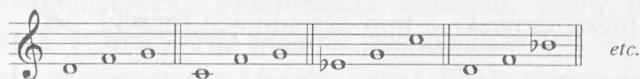
Gdy wszystkie tonalno-melodyczne możliwości danego regionu (odcinka) skali zostaną wyczerpane, następuje przejście do kolejnej fazy. Niekórzy muzycy długo pozostają w danym obszarze przestrzeni dźwiękowej i nagle przechodzą do następnej; czas trwania każdej fazy zależy od mistrzostwa artystycznego muzyka lub śpiewaka; jeden poświęci fазie siedem sekund, inny – czterdzieści; niekórzy długo eksponują centrum, podczas gdy inni ledwo je zaznaczają. W dodawanych kolejno fazach następuje proces tonalnego rozwoju makamu: każda następna faza ujawnia nowe centra przesuwające się w przestrzeni dźwiękowej (przykł. 38).

Przykład 38: Sekwencja centrów tonalnych w makamie arabskim (Touma 1977, s. 54)



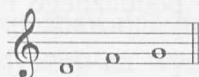
Arabskie makamy różnią się od siebie pod względem układu relacji interwałowych zachodzących pomiędzy eksponowanymi ośrodkami grawitacji tonalnej (przykł. 39). Od układu tych relacji zależy atmosfera

Przykład 39: Struktura tonalna makamów arabskich (Touma 1977, s. 54)



tonalna każdego makamu oraz struktura jego komórki generującej. Komórka generująca jest to zbiór wszystkich dźwięków, wokół których konstruuje się makam i które można sprowadzić do trzech lub więcej dźwięków podstawowych; np. dźwięki centralne przedstawione w przykładzie 39 można zredukować do trzech. Przykład 40 ukazuje komórkę złożoną z małej tercji i małej sekundy tworzącą podstawę makamu znanego w tradycji arabskiej pod nazwą *Bayati*.

Przykład 40: Komórka interwałowa makamu (Touma 1977, s. 54)



Schenkerowska analiza muzyki japońskiej

Według koncepcji Heinricha Schenkera (1868–1935)¹⁶ dzieło muzyki tonalnej jest czasową projekcją jednego elementu: triady toniczej. Projekcja tej triady składa się z dwóch procesów: transformacji triady w dwuczęściową strukturę fundamentalną (praosnowę), zwaną *Ursatz*, oraz opracowania (*Auskomponierung*) struktury poprzez jedną lub więcej technik prolongacji. Prolongacja jest to taka interpretacja funkcji dźwięków, która zakłada rozumienie ich muzycznego znaczenia w kontekście struktury fundamentalnej. *Ursatz* składa się z podstawowej linii (*Urlinie*) oraz z rozłożonego akordu w basie (*Bassbrechung*) będącego sekwencją: tonika-dominanta-tonika. W najprostszej formie struktury fundamentalnej linearne zejście rozpoczyna się od tercji triady toniczej, a każdemu jej dźwiękowi towarzyszy jeden akord w basie (przykł. 41).

Ursatz stanowi podstawowe, lecz abstrakcyjne pojęcie w koncepcji Schenkerowskiej. Jest to tonalny archetyp determinujący zarówno horyzontalny ruch melodyczno-harmoniczny, jak i strukturę wertykalną

¹⁶ Wyczerpujący wykład teorii Schenkerowskiej znajduje się w: „Muzyka” nr 4, 1986.

Przykład 41: Schenkerowski *Ursatz*



działa. W praktyce jego opracowanie rozpoczyna się od struktury mającej już pewną ukształtowaną formę reprezentującą warstwę głęboką (*Hintergrund*) dzieła. Liczba możliwych form warstwy głębokiej jest teoretycznie nieskończona.

Technika analityczna Schenkera polega na redukcji dzieła do małego strukturalnego trzonu, który obejmuje całą kompozycję. Schenker kontrolował postępowanie redukcyjne poprzez wyizolowanie trzech warstw strukturalnych (*Schichten*). Warstwa powierzchniowa (*Vordergrund*) zawiera bezpośrednio postrzegalne, motywiczno-melodyczne oraz rytmiczne elementy utworu. Warstwa środkowa (*Mittelgrund*) może składać się z jednej lub więcej warstw i stanowi prezentację dzieła bez żadnych szczegółów warstwy powierzchniowej i w taki sposób wiąże ze sobą elementy strukturalne, aby mogły być wyraźnie wyodrębnione w warstwie powierzchniowej. Warstwa głęboka (*Hintergrund*) stanowi trzon struktury dzieła i zawiera różne upostaciowania struktury fundamentalnej, czyli *Ursatz*.

Schenkerowska metoda analizy była przeznaczona wyłącznie dla europejskiej muzyki tonalnej. Niektóre założenia i techniki były jednak stosowane także do analizy europejskiej muzyki nietonalnej. I tak np. Felix Salzer (1935, 1952) metodą Schenkerowską analizował kompozycje średniowieczne i renesansowe, a także dzieła muzyki XX w. Zastosowanie Schenkerowskiego systemu analitycznego wymaga w takich przypadkach dość istotnych modyfikacji. Najpoważniejszym, choć bynajmniej nie jedynym ograniczeniem koncepcji Schenkera w analizie muzyki nietonalnej jest definicja struktury podstawowej (*Ursatz*), która w odniesieniu do utworów wcześniejszych od dzieł Bacha i późniejszych od dzieł Brahmsa musi zostać odrzucona. Schenkerowskie analizy muzyki pozaeuropejskiej, przede wszystkim zaś wschodniej, stają przed tym samym problemem, który można sprowadzić do pytania: co stanowi strukturę

fundamentalną w danym systemie muzycznym? Odpowiedź na to pytanie stanowi jedno z najtrudniejszych zagadnień etnomuzykologii, którego nie jest w stanie rozwiązać Schenkerowski system analityczny. Wymaga on bowiem przyjęcia teoretycznie i empirycznie uzasadnionego aksjomatu dotyczącego cech struktury fundamentalnej, który na gruncie pewnego systemu muzycznego daje poprawne interpretacje dzieła. W orientalistyce muzycznej takie aksjomaty są raczej przedmiotem badań i poszukiwań aniżeli punktem ich wyjścia.

W artykule *An analytic study of Japanese Koto music* (1976) David Loeb przedstawił linearno-strukturalną analizę utworu na *koto* pt. *Midare*, skomponowanego w XVII w. przez japońskiego kompozytora Yatsushashi Kengzo:

„W latach ostatnich staje się coraz bardziej oczywiste, że repertuar muzyczny kultur niezachodnich obejmuje kompozycje niezwykle wyrafinowane. Jednak niewielki postęp uczyniono w kierunku rozwijania satysfakcjonujących metod analizy. Jest to sytuacja o tyle zrozumiała, że bardzo niewiele jest badań, które stawiałyby sobie za cel wyizolowanie fundamentalnych elementów języka muzycznego stanowiących podstawę strukturalizacji melodycznej i kontrapunktycznej w tej muzyce. Intuicyjne rozumienie osiągnięte w wyniku wielokrotnego jej słuchania jest dla badacza europejskiego najczęściej podstawą niewystarczającą do wyjaśnienia organizacji i logiki leżącej u podłoża struktur muzycznych. [...] Bezskuteczność tradycyjnych metod etnomuzykologicznych (takich jak statystyka częstotliwości występowania dźwięków w celu określenia toniki lub opisywanie formy utworu na podstawie analizy frazy lub motywu itd.) doprowadziło mnie do próby zastosowania analizy linearno-strukturalnej. Rezultaty tej analizy nie tylko rozwiązały problem konstrukcji utworu, lecz także pozwoliły na głębsze wejrzenie w strukturę języka muzycznego. [...] Można się zastanawiać, czy koncepcja hierarchii poziomów strukturalnych, która stanowi warunek wstępny analizy strukturalnej, jest adekwatna do muzyki niezachodniej. Jednakże rozważany, mający formę wariacji utwór muzyczny ujawnia obecność co najmniej dwóch poziomów: temat reprezentuje jeden poziom, natomiast prolongacje jego elementów zawartych w wariacjach reprezentują poziom następny” (Loeb 1976, s. 336).

Punktem wyjścia postępowania analitycznego jest przyjęta przez Loeba wstępna interpretacja struktury tonalnej *Midare* jako „rozwijanej w czasie tonalności grawitacyjnej”. Głównym przedmiotem jego zainteresowania pozostają więc „hierarchiczne aspekty ukierunkowanego ruchu”, determinowanego hipotetyczną strukturą głęboką (background), którą reprezentuje w muzyce japońskiej, zdaniem autora, skala pentatoniczna. Utwór *Midare* reprezentuje więc ukierunkowany ruch manifestujący się w różnych formach skali pentatonicznej (przykł. 42).

Przykład 42: *Midare* (Loeb 1976, s. 356–368)

Adagio

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Adagio'. The score is divided into measures numbered 1 through 36. Measures 1-3 are in common time. At measure 4, the time signature changes to 2/4. Measures 10-12 are in 2/4. At measure 13, the time signature changes to 3/4. Measures 15-17 are in 3/4. At measure 18, the time signature changes to 2/4. Measures 19-20 are in 2/4. At measure 21, the time signature changes to 3/4. Measures 23-24 are in 3/4. At measure 25, the time signature changes to 2/4. Measures 27-28 are in 2/4. At measure 29, the time signature changes to 3/4. Measures 30-31 are in 3/4. At measure 32, the time signature changes to 2/4. Measures 33-34 are in 2/4. At measure 35, the time signature changes to 3/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests. There are also dynamic markings: 'poco accel.' at measure 19. The score is divided into measures numbered 1 through 36.

Measures: [1], [2], [3], [4], [5], [6], [7], [8], [9], [10], [11], [12], [13], [14], [15], [16], [17], [18], [19], [20], [21], [22], [23], [24], [25], [26], [27], [28], [29], [30], [31], [32], [33], [34], [35], [36].

poco accel.

Przykład 42 (cd.)

8

[37]

[38]

[39]

[40]

Andante con moto

[41]

[42]

[43]

[44]

[45]

[46]

[47]

[48]

Przykład 42 (cd.)

Musical score for Example 42 (cd.), consisting of 12 staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers are indicated in brackets above the notes: [49], [50], [51], [52], [53], [54], [55], [56], [57], [58], [59], [60], [61], [62], [63], and [64]. Performance instructions include *Poco meno* at measure 53, *rit.* (ritardando) at measure 54, and *a tempo* at measure 55. A double bar line is present at measure 60. The score concludes with a final chord in measure 64.

Przykład 42 (cd.)

Musical score for Example 42 (cd.), consisting of 15 staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers are indicated in brackets above the staves: [65], [66] *rit.*, [67] *a tempo*, [68], [69], [70], [71], [72], [73], [74] *Presto*, [75], [76], [77], [78], [79], and [80]. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Przykład 42 (cd.)



Szczegółowy graf kompozycji ukazuje jej strukturę zinterpretowaną jako następstwo dwunastu wariacji, z których każda została przedstawiona jako niezależna jednostka. Dźwięki pozostające na odpowiadających sobie pozycjach zostały zapisane wertykalnie. Znaczna liczba pustych miejsc nie oznacza, że pewne dźwięki lub motywy zostały pominięte; w odpowiadających sobie punktach wariacji prolongacje są albo mniej skomplikowane albo też nie ma ich wcale (przykł. 43).

W dziesięciu wariacjach melodia rozpoczyna się prolongowanym a, a następnie ruchem ascendentnym, przez pośrednie d, osiąga e. W tym miejscu następuje prolongacja e, a następnie zejście po dźwiękach skali pentatonicznej do a. Wyjątkiem jest wariacja szósta oraz dziewiąta, która stanowi prawie dokładne powtórzenie szóstej. W wariacjach tych melodia wznosi się tylko do d. Należy zaznaczyć, że melodyczno-strukturalna kwinta zawarta jest raczej pomiędzy a i e aniżeli pomiędzy d i a. Dlatego utwór kończy się na a, co nie przeczy jednak funkcji d jako toniki. Połączenie melodyczno-strukturalnej kwinty z dolną toniką d obejmuje nonę, której funkcję należy interpretować jako chwilowe odprężenie napięcia tonalnego. Funkcja nony pozwala zrozumieć znaczenie motywu formuły kadencyjnej. Motyw ten łączy w sobie prolongację a z zejściem do d. Prolongacja a jest zjawiskiem melodycznym i wyjaśnia ograniczone występowanie tego motywu, którego pojawienie się zwiastuje bliskie zakończenie wariacji. To zejście w większym stopniu definiuje tonalność, a nie melodykę, dając kompozytorowi możliwość horyzontalnego wyrażenia kwinty, często występującej w układzie wertykalnym jako burdon. Pojawienie się tego motywu w zakończeniu lub przed zakończeniem wariacji daje względnie słabe poczucie rozwiązania, ponieważ poczucie toniki jest w takim punkcie silne. Jednakże po długiej prolongacji e i zejściu do a poczucie toniki słabnie, w związku z czym rozwiązanie za pomocą motywu ponownie stabilizującego d odczuwa się

Przykład 43: Graf ukazujący strukturę *Midare*

a)

b) Wariacja 1. ("temat")

Wariacja 2.

Wariacja 3.

Wariacja 4.

Wariacja 5.

Przykład 43 (cd.)

Wariacja 6.

Wariacja 7.

Wariacja 8.

Wariacja 9.

Wariacja 10.

Wariacja 11.

Wariacja 12.

jako stosunkowo mocniejsze. W miarę rozwoju utworu tonalny schemat wariacji staje się coraz wyraźniejszy tak, że użycie omawianego motywu w celu stabilizacji toniki staje się mniej konieczne. Dlatego motyw ten pojawia się rzadziej. Ostatnia wariacja kończy się codą, która nie tylko zawiera kadencyjne zejście, lecz rekapitułuje także strukturę głęboką kompozycji. Dwukrotnie pojawia się, podkreślone dużymi skokami we fragmentach [83]–[84], zejście z a do e, po czym następują dwa zejścia od e do a oplecione ornamentami ozdabiającymi skalę pentatoniczną (od [85] do końca).

Metodę Schenkerowską zastosował także Harold Powers w odniesieniu do klasycznej muzyki Indii południowych (Powers 1959).

Lingwistyczne analizy transformacyjno-generatywne

Gramatyka generatywna wyrosła w opozycji do strukturalizmu lingwistycznego, a zwłaszcza jego amerykańskiego odłamu, zwanego lingwistyką deskryptywną¹⁷. Skrajny strukturalizm amerykański swoje cele badawcze sprowadzał zasadniczo do analizy tekstów pod kątem wyodrębniania w nich jednostek z różnych płaszczyzn językowych: fonemów, morfemów, wyrazów, fraz, zdań (tzw. segmentacja) oraz zaszeregowania tych jednostek do odpowiednich klas (tzw. klasyfikacja). Analizę tekstów starano się realizować metodą dystrybucyjną, unikając przy tym kryteriów znaczeniowych. Zadania, jakie stawia sobie gramatyka generatywna, formułowane są całkowicie odmiennie. Gramatyka generatywna ma opisywać język, który definiowany jest jako nieskończony zbiór zdań. Powinna wyjaśniać, jak to się dzieje, że każdy użytkownik języka bez większych trudności wypowiada i rozumie zdania, których nigdy uprzednio nie słyszał lub nie czytał.

Gramatyka generatywna w ciągu swojego rozwoju przeszła szereg zmian i znana jest dzisiaj w różnych wersjach. Do najpopularniejszych należy gramatyka transformacyjna rozwijana przez Noama Chomsky'ego. Przez transformacje rozumie on określony typ reguł gramatyki generatywnej służących do wyprowadzania nieskończonego zbioru zdań danego języka z pewnych struktur podstawowych, które przyjmuje się jako punkt wyjścia do opisu generatywnego.

¹⁷ Por. rozdział szósty.

„Przez gramatykę generatywną rozumiem po prostu pewien system reguł, który w pewien ściśle określony sposób przyporządkowuje zdaniom opisy strukturalne” (Chomsky 1982).

Na początku lat sześćdziesiątych uzupełniono teorię Chomsky’ego o składnik semantyczny. Równocześnie za punkt wyjścia do reguł transformacyjnych zaczęto brać nie rzeczywiste wyrażenia językowe, lecz struktury bardziej abstrakcyjne, czyli tzw. zdania jądrowe, którym przypisano rolę znaczeniową. Zbiór takich struktur nazwano strukturą głęboką (*deep structure*). Zadaniem reguł transformacyjnych stało się od tej pory wyprowadzanie struktur powierzchniowych (*surface structures*), bliższych aktualnym (rzeczywistym) zdaniom, ze struktur głębokich, mających charakter bardziej abstrakcyjny i zbliżony do struktury semantycznej zdań. W związku z podziałem na strukturę głęboką i powierzchniovą pozostaje fundamentalne rozróżnienie teorii generatywno-transformacyjnej między kompetencją (*competence*), czyli znajomością reguł języka, a wykonaniem (*performance*), czyli praktycznym użyciem języka w konkretnych sytuacjach.

Na możliwość zastosowania modeli transformacyjno-generatywnych do analizy muzycznej zwrócił uwagę po raz pierwszy amerykański teoretyk i kompozytor Milton Babbitt¹⁸. Uczony ten podjął próbę generatywnej interpretacji Schenkerowskiego systemu analitycznego, zdając sobie jednak w pełni sprawę z trudności tkwiących w bezkrytycznym przenoszeniu metod lingwistycznych na grunt muzykologii. W artykule *Contemporary music composition and music theory as contemporary intellectual history* z 1972 r. ostrzegał, że paralelizm między transformacjami Schenkerowskiej analizy i syntezy a gramatykami transformacyjno-generatywnymi może być zarówno głęboko inspirujący, jak i głęboko mylący:

„Analogie między realizacją reguł w muzyce i języku, pomiędzy kompetencją a wykonaniem, między kreatywną funkcją gramatyki języka i muzyki wydają się równie oczywiste, jak fundamentalne różnice między leksykalną klasyfikacją w obu tych dziedzinach” (Babbitt 1972, s. 172–73).

Babbitt wyraża tu, znaną skądinąd myśl, że jakkolwiek muzyka ma gramatykę i składnię, to nie ma znaczenia porównywalnego do znaczeń

¹⁸ Obszerną dyskusję na ten temat znajdzie Czytelnik w artykule Zofii Helman (1986) *Od metody analitycznej do generatywnej teorii muzyki*.

słów i wyrażen językowych. Innymi słowy Milton Babbitt uważał, że semantyka języka nie ma odpowiednika na gruncie muzyki, co nakazuje ostrożność w bezpośrednim przenoszeniu modeli generatywnych do analizy muzycznej.

W artykule *The structure of musical meaning: a view from Banaras* z 1976 r. Harold Powers wysunął tezę, że analogie między semantyką muzyki i języka można skutecznie wykazać na gruncie teorii pól semantycznych Johna Lyonsa (1963). Zwłaszcza dwa założenia Lyonsa wydały się Powersowi szczególnie przydatne do analizy semantyki muzycznej: 1) „posiadanie znaczenia” jest definiowane jako logicznie wcześniejsze od pytania: „co to znaczy”; 2) znaczenie jest zdefiniowane w kategoriach relacji strukturalnych pomiędzy jednostkami językowymi w polu semantycznym. Odrzucając denotację¹⁹ jako zasadnicze kryterium znaczenia, Lyons określa je wyłącznie w kategoriach relacji:

„[...] znaczenie danej jednostki językowej jest to układ paradygmatycznych relacji, w które ta jednostka wchodzi z innymi jednostkami języka (w kontekście lub kontekstach, w których się pojawia)” (Lyons 1963, s. 59).

W późniejszej wersji teorii pól semantycznych pojęcie „pola leksykalnego” zostało zastąpione terminem „system leksykalny” lub „system semantyczny”, natomiast zamiast pojęcia „znaczenie” (*meaning*) Lyons wprowadza termin „sens” (*sense*), który definiuje następująco:

„[...] słownik języka zawiera pewną liczbę systemów leksykalnych, których strukturę semantyczną można opisać w kategoriach paradygmatycznych i syntagmatycznych relacji sensu [...]. Sens jednostki leksykalnej nie tylko zależy od układu relacji zachodzących między tą jednostką a innymi jednostkami w tym samym systemie leksykalnym, lecz jest identyczny z tym układem” (Lyons 1968, s. 424–429).

Powers przyjął, że porównywalny do struktury semantycznej języka w ujęciu Lyonsa jest system relacji zachodzących między ragami w muzyce indyjskiej. Zjawisko raga interpretuje się najczęściej w kategoriach „typu melodycznego”. Raga nie jest skalą i reprezentuje zjawisko bardziej dookreślone aniżeli zwykły szereg interwałów. Skala stanowi więc ogólny i, można powiedzieć, niespecyficzny poziom struktury raga, czego dowodem jest fakt, że całkowicie różne raga mogą mieć tę samą

¹⁹ Denotacja: zakres znaczeniowy pojęcia.

skalę. Z drugiej jednak strony raga jest dookreślona w mniejszym stopniu aniżeli konkretna, skomponowana melodia, albowiem w jednej radze może znajdować się wiele melodii. Raga jest zatem zjawiskiem lokującym się na poziomie pośrednim między skalą a melodią. Składa się z wielu rozpoznawalnych typów melodycznych wraz ze współtworzącymi je frazami-typami i motywami-typami. Jeżeli raga jako całość jest typem melodycznym, to dowolna, komponowana lub improwizowana dźwiękowa realizacja tego typu jest jego „znakiem”. „Znak” danej ragi, nazwijmy go melodią, reprezentuje sekwencję następujących po sobie motywów i fraz. Niektóre z nich będą mniej lub bardziej podobne do motywów i fraz występujących w innych melodiach (znakach) należących do tej samej ragi. Wszystkie podobne do siebie motywy lub frazy w różnych znakach (melodiach) typu melodycznego, tj. konkretnej ragi, można rozważać jako znaki „typu motywicznego” lub „typu frazowego” właściwego tej radze. Raga jako całość jest więc dookreślana przez melodię, która jest znakiem ragi. Melodie zaś są dookreślane przez frazy i motywy, czyli znaki tych melodii.

Składające się z fraz (-typów) i motywów (-typów) typy melodyczne, tj. ragi, tworzą kilka poziomów strukturalnych zawartych między poziomem fundamentalnym, bliskim systemowi abstrakcyjnemu a poziomem konkretyzacji muzycznej ze wszystkimi jej detalami. Poziomy te nie są wyłącznie konstruktami analitycznymi, lecz mają swoje nazwy i funkcjonują zarówno w teorii, jak i w świadomości każdego kompetentnego wykonawcy i słuchacza. Hierarchiczność struktury ragi umożliwia testowanie poprawności gramatycznej i semantycznej poszczególnych jej elementów na wszystkich poziomach strukturalnych. Człowiek mający niezbędną „kompetencję” w zakresie języka klasycznej muzyki indyjskiej może bowiem zaklasyfikować daną frazę lub motyw jako należące lub nie należące do określonej ragi. Powers założył przy tym, że „kontekst” języka muzycznego jest reprezentowany przez wykonanie. Gramatyczna (znaczeniowa) akceptowalność fraz i motywów jest przypadkiem ragi indyjskiej albo kategorią albo neutralną. Motyw (faza) może w znaczącym stopniu i w dowolnym kontekście identyfikować ragę, tzn. nawet wówczas, gdy pojawia się tylko jego początkowy fragment. Muzyczne znaczenie (sens) takiego motywu (fazy) polega na potwierdzeniu lub wzmocnieniu danej ragi. Istnieją także motywy (fazy) gramatycznie wprowadzone akceptowalne i niesprzeczne z ragą w danym kontekście, lecz nie pełniące funkcji identyfikującej. Takie motywy mogą występować w

różnych ragach, lecz żadnej nie określają. Jeżeli motyw lub fraza jest kategorycznie akceptowalny, wówczas wykonywaną ragę określa się terminem *avir-bhav*, tj. jako „manifestującą istotę”. Jeżeli motywy lub frazy są gramatycznie neutralne, wówczas ragi skonstruowane z takich elementów określa się mianem *tiro-bhav*, tj. jako „niemanifestujące istoty”.

Motywy i frazy mogą być także niegramatyczne, przy czym wyróżnia się tu dwa przypadki: mogą one mieć sens (znaczenie), ale niewłaściwy w danym kontekście, za to właściwy w innym kontekście, tzn. w innej radze. Lub też motyw może być zupełnie „bez sensu”, tzn. nie jest akceptowalny ani w kontekście danej ragi, ani w żadnym innym kontekście; po prostu nie jest znakiem żadnej ragi.

Przyjmując omówione wyżej założenia, Powers przeprowadził analizę systemu rag, znanego w podręcznikach indyjskich pod nazwą *rag-tulna*, w którym każda nowa raga jest opisana jako transformacja innej, pokrewnej i powiązanej z nią ragi. System więc ma charakter generatywny i określa reguły, według których można tworzyć (generować) nowe, poprawne pod względem gramatycznym struktury muzyczne z korpusu już istniejących.

Spośród innych znanych w literaturze etnomuzykologicznej analiz transformacyjno-generatywnych należy wymienić szczegółowo omówioną i ostro skrytykowaną przez Powersa (1980, s.28–35) pracę Robina Coopera *Abstract structure and the Indian raga system* (1977) oraz analizę muzyki jawańskiej przedstawioną przez Judith and Altona Beckersów w artykule *A grammar of the musical Genre Srepegan* (Becker, Becker 1983).

Analizy hermeneutyczne azjatyckiego dzieła muzycznego

Celem nielicznych w orientalistyce muzycznej analiz hermeneutycznych jest wyjaśnienie struktury muzycznej w kategoriach jej zewnętrznych, pozamuzycznych uwarunkowań, związków i znaczeń:

„Te same koncepcje, które leżą u podstaw organizacji muzyki, regulują wszystkie inne doświadczenia ludzkie w danej kulturze i determinują wybór skończonego zbioru elementów z nieskończonej liczby możliwości kształtowania dźwięku” (Becker 1979, s. 197).

W *Time and tune in Java* Judith Becker wysunęła hipotezę, że podstawowym czynnikiem determinującym strukturalizację muzyki na gamelan jawański jest pięcio- i siedmiodniowy cykl kalendarzowy:

„Na Jawie podstawową zasadą w muzyce gamelanu jest cykliczna powtarzalność melodyczno-czasowej jednostki, która jest muzyczną manifestacją porządkowania upływu czasu [w tej kulturze]. Na Jawie czas jest przedstawiany jako cykliczny. Co więcej, czas na Jawie nie jest reprezentowany jako jeden, powtarzający się cykl, lecz jako kilka cykli równoległych. Ważne dni [np. święta] wypadają w tych punktach, które są wspólne dla różnych cykli. Pięciodniowy i siedmiodniowy cykl tygodniowy są dwoma kalendarzowymi systemami najczęściej używanymi na Jawie w życiu codziennym. [...] Innym systemem kalendarzowym, nie tak powszechnie używanym, lecz w większym stopniu przypominającym czasową strukturę gamelanu jest księżycowy cykl miesięczny, podzielony na połowy, ćwiartki i ósemki. System ten nosi nazwę *asta-wara*, lub osiem obrotów. [...] Cykliczna powtarzalność pewnej jednostki czasu, podzielonej wewnętrznie na mniejsze, również powtarzające się jednostki, nakładające się w pewnych punktach z cyklem nadrzędnym stanowi podstawę organizacji muzyki gamelanu. [...] Podstawową jednostką muzyki na gamelan jest cykl zaznaczany przez gong, zwany *gongan*. Ten cykl dzieli się dalej na połowy, ćwiartki, ósemki itd., co odzwierciedla się w instrumentach grających na stopniowo narastających poziomach gęstości lub w stopniowo narastającym tempie” (Becker 1979, s. 198).

Koncepcja czasu w muzyce Azji Południowo-Wschodniej była też przedmiotem badań José Macedy, który w artykule *A concept of time in a music of Southeast Asia* przekonująco wykazał izomorfizm między koncepcją cyklicznego, nielinearnego czasu a organizacją czasu w muzyce tego obszaru. Jednym z najważniejszych elementów związanych z reprezentacją czasu w muzyce Azji Południowo-Wschodniej jest koncepcja instrumentu wibrującego: gongu, metalofonu, całego zespołu gamelanowego lub zespołu gongów. W przeciwieństwie do instrumentów smyczkowych lub dętych gong wibruje tak długo, aż nie zostanie zatrzymany, w związku z czym pozostaje całkowicie pod kontrolą muzyka. Dźwięk gongów związanych z obrzędami i rytuałami nasycony jest tajemniczością, która manifestuje się w koncepcji burdonu i ostinato. Burdon – to nie tylko trwający dźwięk, ciągła vibracja gongów, ale także stale powtarzająca się fraza zbudowana z jednego lub dwóch dźwięków wykonywanych przez jeden lub kilka instrumentów i określająca relacje czasowe w muzyce. Ciągłe i powtarzające się dźwięki tworzą albo frazę albo grupę. Powtarzający się dźwięk może być wykonywany przez kilka instrumentów, tworząc burdon. Powtórzenie może mieć postać uderzeń nieregularnych lub regularnych, tworzących grupę złożoną z jednego, dwóch lub trzech uderzeń.

Burdon odgrywa największą rolę w zespołach składających się z dużej liczby instrumentów powtarzających frazy rytmiczne. Każdy instrument gra oddzielnie, a zarazem cała ich grupa wykonuje burdon. W

zespołach tych nieokreślone wysokości gongów, bębnów i cymbałów różnego rodzaju i wielkości wytwarzają bardzo zróżnicowane barwy. Wysokości dźwięków „rozpływają się” w tonach harmonicznym; słycać jedynie homogeniczną mieszaninę dźwięku i puls. Puls i barwa tworzą burdon i wyznaczają czas. Zespołowi może towarzyszyć instrument melodyczny, lecz jego partia jest niezależna od instrumentów burdonowych. Ta koncepcja burdonu różni się od burdonu w muzyce indyjskiej lub od ostinata w muzyce zachodniej. W obu przypadkach burdon skoncentrowany jest na wysokości, a nie na pulsie lub barwie.

Muzycznym przeciwieństwem burdonu jest melodia. Związek pomiędzy burdonem a melodią stanowi klucz do zrozumienia muzyki i koncepcji czasu cyklicznego w kulturach Azji Południowo-Wschodniej. Podstawowymi kategoriami definiującymi koncepcję muzycznego czasu jest ciągłość, nieskończoność i nieokreśloność. Technika kompozytorska opiera się na niejednoznaczności melodyki, na powtórzeniu, zacieraniu tożsamości i odrębności elementów konstrukcyjnych. Europejski system muzyczny stanowi odzwierciedlenie myślenia przyczynowo-skutkowego i strukturywania hierarchicznego, którego ucieleśnieniem jest system harmoniczny. W muzyce Azji Południowo-Wschodniej nie ma ani biegunowych opozycji, ani relacji przyczynowo-skutkowych, a myślenie muzyczne nie jest skierowane na zamknięcie, identyfikację i precyzję. Taka muzyka unika konfrontacji, problemów i pytań, orientując się ku przeszerzeniu, nieskończoności i metafizycznym aspektom wszechświata. W przeciwieństwie do Europy Azja Południowo-Wschodnia stara się żyć zgodnie z rytmem natury, widząc muzykę jako część rzeczywistości metafizycznej, a nie jako czynność czysto ludzką (Maceda 1986, s.12).

Na podobnych założeniach oparta została interpretacja struktury klasycznej muzyki tadżycko-uzbeckiej (tzw. *szaszmakom*) (Żerańska-Kominek 1986).

Estetyka muzyczna

Osobliwością człowieka jako istoty wyposażonej w świadomość refleksyjną jest wyłącznie ludzka, tj. nieprzysługująca innym istotom żyjącym potrzeba poznania świata i sensu życia. Dążenie do zaspokojenia tych potrzeb człowiek realizuje poprzez konstruowanie światopoglądu, tj.

„[...] społecznie zorganizowanego i społecznie upowszechnionego, ogólnego modelu świata, w którym wyznaczona jest pozycja człowieka i sens jego poczynañ. Światopogląd określa ogólne prawdy o świecie i sposoby ich poznawania; wyznacza ogólne cele ludzkich dążeń, ukazuje metody i środki ich realizacji” (Wierciński 1989, s. 96).

Ludzka kultura jako adaptacyjna reakcja człowieka na wyzwania środowiska jest niezwykle zróżnicowana, podobnie jak zróżnicowane jest nasze środowisko. Antropologowie oceniają, że od chwili pojawienia się *Homo sapiens* człowiek wytworzył ponad trzy tysiące gatunków kultury (Rue 1989, s. 30), czyli różnych sposobów konceptualizacji świata, które według Andrzeja Wiercińskiego można sprowadzić do trzech głównych systemów: 1) magiczno-religijnego, 2) filozoficznego oraz 3) naukowego. Istotą modelu magiczno-religijnego jest zorientowanie człowieka na niedostępną normalnemu poznaniu rzeczywistość nadnaturalną, która ujmowana jest jako przyczyna sprawcza rzeczy i zjawisk postrzeganych w otoczeniu naturalnym. Poznanie w systemie magiczno-religijnym było kształtowane w równej mierze przez obserwację otoczenia zewnętrznego, jak i przez upostaciowania symboliczne doświadczane w marzeniach sennych i stanach transowych. Filozoficzny model świata stanowi racjonalne, werbalne i abstrakcyjne wyjaśnianie natury rzeczywistości i człowieka, wolne od poznawczo-emocyjnych skojarzeń magii i religii oraz związanej z nimi obrzędowości. Przełomowe znaczenie w dziejach filozoficznej wizji świata miało utrwalenie się w Europie mechanistycznego i materialistycznego sposobu jego wyjaśniania, które przez wiele stuleci stanowiło podstawę rozwoju wielu szczegółowych dyscyplin empirycznych. Kształtujący się w czasach współczesnych model naukowy cechuje się systemowym podejściem do wyjaśniania świata (Wierciński 1989, s. 113).

W podobny sposób ewolucję światopoglądu ludzkości widział Pitrim Sorokin, który swą syntezę historyczną Zachodu oparł na koncepcji cyklicznego powstawania i zanikania trzech podstawowych systemów wartości, leżących u podłoża wszelkich przejawów kultury (Sorokin 1959). W systemie „ideacyjnym” (*ideational*) prawdziwa rzeczywistość znajduje się poza światem materialnym, w sferze duchowej, a wiedzę można osiągnąć jedynie w wyniku przeżyć wewnętrznych. System ten stoi na stanowisku absolutnych wartości etycznych i uniwersalnych norm sprawiedliwości, prawdy i piękna. Przykładem ideacyjnych koncepcji rzeczywistości jest np. kultura hinduistyczna, buddyjska i taoistyczna na

Wschodzie a także filozofia Platona znajdująca swą kontynuację na chrześcijańskim Zachodzie. Przeciwnieństwem ideacyjnego modelu ekspresji kulturowej jest system „sensualistyczny”, w którym sama materia jest ostateczną rzeczywistością, a zjawiska duchowe traktuje się jedynie jako przejawy materii. Wszechświat składa się z oddzielnych obiektów, które dadzą się sprowadzić do podstawowych, materialnych elementów. Ich własności i wzajemne oddziaływania determinują wszelkie zjawiska zachodzące w przyrodzie. System ten przyjmuje, że wszelkie wartości etyczne są względne, postrzeganie zmysłowe zaś stanowi jedyne źródło wiedzy i prawdy. Cykliczne rytmy wzajemnego oddziaływania między sensualistycznym i ideacyjnym systemem ludzkiej kultury wytwarzają jeszcze jeden system, pośredni, tj. idealistyczny (*idealistic*), który stanowi harmonijnie połączenie dwóch poprzednich. Zgodnie ze światopoglądem idealistycznym prawdziwa rzeczywistość ma zarówno zmysłowe, jak i ponadzmysłowe aspekty, współistniejące ze sobą we wszechogarniającej jedności. Okresy kultur idealistycznych wiążą się zwykle z osiągnięciem najwyższych i najszlachetniejszych sposobów wyrażania zarówno stylu życia ideacyjnego, jak i sensualistycznego, wytwarzając równowagę, integrację i spełnienie estetyczne w sztuce, filozofii, nauce i technologii. System idealistyczny widział Sorokin w klasycznym okresie kultury greckiej V i IV w. p.n.e. a także w europejskim Renesansie. Na systemie sensualistycznym, którego epistemologiczne podstawy dał Kartezjusz, a empiryczne uzasadnienie stworzył Newton, wspiera się nowożytna cywilizacja Zachodu (por. także Capra 1987).

Światopogląd staje się podstawą trwałego systemu wartości kulturowych tylko wtedy, gdy zostaje upowszechniony w świadomości społecznej. Szczególna rola w tym procesie upowszechniania przypada sztuce. Model świata, który Rue nazywa „mitem kultury”, musi być ożywiony poprzez odwołanie się do „wyobraźni kultury”, a jego skuteczna transmisja w społeczeństwie ma zasadniczo estetyczny charakter. Najważniejszą funkcją sztuki jest, w ujęciu tego uczonego, estetyczna integracja „kosmologii i moralności”. I jeżeli „kosmologia” jest zbiorem twierdzeń o naszym środowisku społeczno-przyrodniczym, a „moralność” jest zbiorem twierdzeń o sposobach zachowania człowieka w tym środowisku, to sztukę można zdefiniować jako instrument wyrażania i przekazywania integralności „kosmosu” i „etosu”. W tym sensie sztuka stanowi syntezę oraz interpretację pełni doświadczenia ludzkiego obejmującego sferę intelektualną, moralną oraz estetyczną (Rue 1989, s. 20).

Sztuka jako estetyczna wykładnia wizji świata i człowieka odegrała szczególnie istotną rolę w magiczno-religijnych lub, wedle terminologii Sorokina, ideacyjnych systemach kulturowych. Sięgając w obszary intuicji pojęciowych i podświadomości, pozostawała jednym z najważniejszych instrumentów tworzenia i wyrażania światopoglądu tego typu. Można powiedzieć, że ideacyjne modele świata były zasadniczo „estetyczne”, „opisywane” w języku sztuki i transmitowane przede wszystkim za jej pośrednictwem. Struktura i znaczenie dzieła artystycznego jako manifestacji światopoglądu były w tradycji azjatyckiej przedmiotem wyrafinowanej refleksji filozoficznej. Jej wagę dla zrozumienia klasycznej muzyki kultur Wschodu trudno przecenić.

Do najstarszych w Oriencie należy doktryna hinduska oraz chińska. Podstawy estetyki hinduskiej stworzył Bharata we wspomnianym już wcześniej traktacie *Natya-śastra*, natomiast estetyczny system chiński sformułowany został w pismach konfucjańskich klasyków, obejmujących tzw. *Pięć Cing*²⁰ oraz *Cztery Szu*²¹, które powstawały w ciągu setek lat, od ok. 1100 r. p.n.e. do pierwszych wieków naszej ery. W świetle doktryny chińskiej i hinduskiej źródłem sztuki nie jest świat realny, ziemski, lecz niedostępny normalnemu poznaniu świat nadnaturalny, duchowy, idealny, identyfikowany z Absolutem. Sztukę pojmowano jako „naśladowanie” form niebiańskich, które stanowiły przyczynę sprawczą zjawisk i przedmiotów istniejących w Naturze. Miarą wartości i piękna dzieła sztuki była prawidłowość, z jaką odtwarza ono idealny model. Imitacja w sztuce nie oznaczała jednak fizycznego podobieństwa do odtwarzanego modelu, lecz wiązała się raczej z żądaniem odwzorowania w dziele istoty rzeczy: „Prawda i piękno dzieła nie realizują się w najdoskonalszej nawet kopii modelu; mogą one zaistnieć jedynie w pokrewnym i równoważnym jego wyobrażeniu.”

W ogólnopoznawczym modelu świata kultur starożytnych człowiek jako Mikrokosmos był traktowany jako równoważny Kosmosowi. Przejawem i zarazem wytworem tej szczególnej łączności jednostki z idealistycznie rozumianą Naturą było „dzieło sztuki”, które stanowiło materialne odwzorowanie obu rodzajów doświadczanej przez człowieka rzeczywistości: nadnaturalnej, idealnej oraz wewnętrznej, psychicznej. W

²⁰ *I Cing, Szu Cing, Szih Cing, Li Ki, Jüeh Ki.*

²¹ *Cz'un Cz'iu, Lun Jü, Czung Jung, Księga Meng Tzu* (zlatynizowana forma imienia: Mencius).

chińskiej *Księdze muzyki (Jo Ki)*, będącej częścią, napisanej prawdopodobnie przez Jüeh Ki, *Księgi rytuałów (Li Ki)*²² czytamy:

„Muzyka jest odzwierciedleniem harmonii pomiędzy Niebem a Ziemią; ceremonie odzwierciedlają uporządkowane zróżnicowanie działania Nieba i Ziemi. Z tej harmonii wszystkie rzeczy biorą swój początek; z tego uporządkowanego zróżnicowania pochodzą różnice między nimi. Muzyka ma swój początek w Niebie; forma ceremonii pochodzi ze zjawisk na Ziemi. Jeśli naśladowanie tych zjawisk byłoby nadmierne, nastąpiłoby pomieszanie (ceremonii); jeśli kształtowanie muzyki byłoby nadmierne, stałaby się ona zbyt namiętna. Aby praktykować zarówno ceremonie, jak i muzykę, należy prawidłowo rozumieć charakter i współdziałanie (Nieba i Ziemi). [...] Harmonia jest podstawową rzeczą, którą widzi się w muzyce: pod tym względem naśladuje ona Niebo i ujawnia jego charakterystyczną, duchową ekspansję. Celem ceremonii jest zwykle rozróżnienie: pod tym względem naśladują one Ziemię i ujawniają charakterystyczne dla niej zaniechanie wpływu duchowości. Dlatego mędrcy uczynili muzykę odpowiednio do Nieba, a ceremonie ukształtowali odpowiednio do Ziemi. W mądrości i kompletności ceremonii i muzyki widzimy regulującą rolę Nieba i Ziemi. [...] A zatem gdy Wielki człowiek [mędrzec] będzie stosował i ukazywał swe ceremonie i muzykę, Niebo i Ziemia ujawnią w odpowiedzi swe cudowne wpływy. Będą działały w szczęśliwej jedności, a energie (natury) ekspandując i zamierając, będą działały harmonijnie. Wspaniałe melodie idące od góry [z Nieba] i odpowiednie działania na dole [na Ziemi] rozprzestrzenia się i odżywią wszystkie rzeczy. Rośliny i drzewa będą wspaniałe rosły; pędy i pąki będą się rozrastały; wszystkie skrzydlate istoty będą aktywne; rogi i jelenie urosną; owady przyjdą do światła i ożyją; ptaki się rozmnożą i złożą jaja; ssaki nie poronią, a żadne jajko nie zniszczy się, ani nie zepsuje – wszystko to stanie się dzięki sile muzyki. [...] Wszystkie modulacje głosu pochodzą z umysłu, a różne uczucia umysłu są wytwarzane przez rzeczy zewnętrzne. Te uczucia ujawniają się w wytwarzanych dźwiękach. Zmiany [dźwięku] zależą od tego, w jaki sposób dźwięki odpowiadają sobie nawzajem; a te zmiany tworzą to, co nazywamy modulacjami głosu. Kombinacja tych modulowanych dźwięków tworzy to, co nazywamy muzyką” (Müller 1885, s. 115).

Centralnym pojęciem w estetycznej doktrynie indyjskiej jest Piękno Absolutu (*Rasa*, czyli estetyczna emocja). Piękno świata idealnego stanowi główny temat sztuki i źródło przeżycia estetycznego artysty:

„Muzyka indyjska jest zasadniczo bezosobowa: odzwierciedla emocję i doświadczenie, które są głębsze, szersze i starsze aniżeli emocja lub mądrość jednostki. Wyraża smutek bez łez, radość bez uniesienia, namiętność bez utraty spokoju. W najgłębszym sensie jest ona wszechludzka. Gdy indyjski prorok mówi o inspiracji, oznacza to, że

²² *Li Ki* zawiera zbiór dokumentów powstałych w okresie od panowania dynastii Czou (1122 p.n.e. – 256 p.n.e.) do panowania dynastii Wczesniejszej Han (206 p.n.e. – 24 n.e.).

Vedy są wieczne; wszystko zaś, co poeta osiąga swą modlitwą – to słyszenie lub widzenie: jest to zatem Sarasvati – bogini mowy i uczenia się lub Narada, którego misja polega na przekazywaniu tajemnej wiedzy w dźwięku strun viny, lub Krishna, którego flet zawsze wzywa nas do porzucenia zajęć na tym świecie i pójścia za nim – to właśnie te bóstwa, a nie żadna ludzka jednostka przemawiają przez śpiewaka i są widziane w ruchach tancerza” (Coomaraswamy 1977, s. 111).

Prawidłowe odtworzenie idealnej formy wymagało podporządkowania ekspresji artystycznej określonym regułom odnoszącym się do sposobu organizacji dzieła sztuki. Reguły te określały strukturę dzieła, układ jego części i ich wzajemne relacje, tworzyły więc konwencję języka danej sztuki. Konwencje komunikatów artystycznych skonstruowane były z symboli, które nie miały jednak nic wspólnego z ekspresją osobistych uczuć artysty. Sztuka nie była odzwierciedleniem różnorodności świata widzianego oczyma jednostki, lecz miała charakter uniwersalny, odnosiła się bowiem do atrybutów Natury, które artysta odnajduje w sobie. Reguły umożliwiały zatem konkretyzację, materializację idealnego pierwiastka rzeczywistości tak, aby jej piękno mogło ujawnić się w dziele, które powinno tworzyć harmonijny zestrój warstwy formalno-umysłowej oraz materialno-zmysłowej. Jako fenomen będący wytworem człowieka, dzieło różni się od przedmiotów materialnych tym, że wyposażone jest w czynnik duchowy odwołujący się do prototypów idealnych. Jednocześnie jednak odrębność w stosunku do nadrzędnego, czysto duchowego modelu nadaje dziełu warstwa materialna. Tak więc zjawisko artystyczne pojęte jest jako ściśle określona organizacja materiału, zgodna z wyobrażeniem lub wzorem myślowym reprezentującym duchowy i uniwersalny aspekt tematu, który jest przedmiotem aktu kreacyjnego. Kryterium wartości dzieła jest podporządkowanie prawu (kanonowi) jego struktury, co w praktyce oznacza umiejętność posługiwania się wiedzą o formach symbolicznych. Formy te konkretyzują się w zmysłowo postrzegalne kształty (wizualne lub dźwiękowe), których prawidłowe lub nieprawidłowe wykonanie warunkuje zrozumienie lub niezrozumienie komunikatu artystycznego. Innymi słowy, piękno zjawiska artystycznego nie realizuje się wyłącznie w jego warstwie duchowej lub materialnej. Dopiero integralność obu tych pierwiastków nadaje mu doskonałość:

„Nie istnieje zewnętrzny związek pomiędzy formą a treścią w dziele sztuki. Nie są one niezależnymi, oddzielnymi, nakładającymi się na siebie elementami, lecz są powiązane wewnętrznie. Wszystko, co tworzy sztukę – elementy i ich wzajemne relacje, ekspresja, motywy lub idea artystyczna – jest powiązane ze sobą. Te różne rzeczy są

tak pięknie połączone, że tworzą organiczną całość i choć mogą być wyodrębnione mentalnie, są w istocie nierozdzielne. Żaden z komponentów sztuki nie może być zrozumiały poza jego związkiem z całością. Wiersz nie jest zwykłym zbiorem mechanicznie powiązanych elementów – metrów, rymu, syntaksy, idei, a utwór muzyczny nie jest mechanicznym połączeniem dźwięków, rytmu, tempa i ornamentacji. Tworzą one harmonijną, organiczną całość. Piękno tej całości nie stanowi sumy piękna jego części składowych. Innymi słowy jest to estetyczna Gestalt [postać]. Piękno jest pięknem komponentów [dzieła], lecz przekracza je, jest ponad nimi, zbliżając się w pewnym sensie do ludzkiego ciała lub osobowości. Jest to piękno całości, które w estetyce indyjskiej nazywa się *lavanya*” (Gautam 1980, s. 60).

Kanony artystyczne gwarantowały poprawne odwzorowanie obiektywnego piękna Natury, lecz wiązały się ze standaryzacją środków ekspresji artystycznej, ułatwiającą zapamiętywanie dzieła i jego przekaz w tradycji ustnej (por. Yates 1977). Posługiwanie się gotowymi wzorami lub schematami nie oznaczało rezygnacji ze spontaniczności artystycznej. Wyrażała się ona w ścisłym zespoleniu tworzywa i formy, które było osiągalne przy całkowitej samoidentyfikacji artysty z modelem na drodze intelektualnej. Osobowość twórcza nie może bowiem manifestować się w inwencji zmiennej i przemijalnej; realizowała się ona raczej w intensywności przeżycia artystycznego, jakim był akt poznania niebiańskich archetypów. Wysiłek przyswojenia archetypu i osiągnięcia pełnej integracji warstwy duchowej i materialnej w dziele sztuki jest procesem wewnętrznym, psychicznym i polega na uzyskaniu przez twórcę określonego stanu emocjonalnego. Albowiem inspiracja twórcza pochodzi od Boga, a artysta nie wyraża w sztuce siebie i nie tworzy dla siebie. Aby powołać do życia dzieło, musi odnaleźć w sobie boskie natchnienie, dojrzeć do tajemnicy własnego bytu, co jest możliwe do osiągnięcia jedynie w procesie transformacji twórcy prowadzącej go ku doskonałości:

„Objawiając Bharacie technikę dramatu Śiva mówi, że sztuka ludzka musi być podporządkowana prawu, albowiem wewnętrzne i zewnętrzne życie w człowieku pozostaje w stałym konflikcie. Człowiek nie odnalazł jeszcze Siebie, lecz cała jego aktywność bierze swój początek z wytrwałej pracy umysłu, którego największym osiągnięciem jest samoświadomość. To, co nazywamy naszym życiem jest czymś nieskoordynowanym i odległym od harmonii sztuki, która wznosi się ponad dobro i zło. Inaczej jest u bogów, których każdy gest natychmiast odzwierciedla uczucia życia wewnętrznego. Sztuka jest imitacją tej doskonałej spontaniczności – tożsamości intuicji i ekspresji bytów znajdujących się w królestwie niebios, które odnajdujemy w sobie. Dlatego sztuka jest bliżej życia, aniżeli cokolwiek innego” (Coomaraswamy 1977, s. 112).

W kulturach ideacyjnych postrzegane na jawie rzeczy i procesy w świecie uważano za skutki działania mocy duchowych, stanowiących tajemniczą, ukrytą stronę rzeczywistości. Rzeczywistość tę ludzie mogli kształtować za pośrednictwem zabiegów magicznych i obrzędów religijnych, skierowanych do istot zaludniających świat nadnaturalny, niebiański. Muzyka była jednym z najważniejszych instrumentów komunikacji z tym światem. Wiara w magiczną moc muzyki w tradycji indyjskiej stanowiła podstawę czasowego systemu klasyfikacji rag, których wykonanie podlegało rytmizacji zgodnie z cyklem dobowym i rocznym. Powszechnie było, utrzymujące się po części do dnia dzisiejszego, przekonanie, że raga wykonana w niewłaściwym czasie może przynieść nieszczęście, a nawet skrócić życie artyście i słuchaczom. Legenda mówi, że pewien muzyk zmuszony został przez swego patrona do zaśpiewania ragi *Dipak*, która wytwarza ogień: w miarę wykonywania pieśni zaczął płonąć, a ognia nie można było powstrzymać nawet wtedy, gdy muzyk ów wskoczył do wód Jamny. Magiczna siła rag wymaga ich wykonania ściśle według kanonu, tj. zgodnie z obowiązującymi regułami. Ragi są istotami duchowymi, niebiańskim, a ich nieprawidłowe śpiewanie równa się „łamaniu kończyn tym muzycznym aniołom”. Źródłem tego popularnego w Indiach powiedzenia jest legenda o proroku Naradzie. W czasach swej młodości, gdy był jeszcze uczniem, wydawało mu się, że już doskonale opanował całą sztukę muzyczną. Lecz wszechwiedzący Vishnu chcąc ukrócić pychę Narady, objawił mu w świecie bogów przestronną budowlę, w której leżeli mężczyźni i kobiety oplakujący swe złamane ręce i nogi. To byli ragowie i raginie. I powiedzieli mu, że pewien mędrzec o imieniu Narada, który zupełnie nie znał muzyki i był nieutalentowanym wykonawcą, źle ich zaśpiewał. I dlatego ich właściwości zostały wykoślawione, a kończyny złamane. I zanim nie będą oni (tj. ragowie i raginie) wyśpiewani poprawnie, nie znajdą dla siebie lekarstwa. Upokorzony Narada klęknął przed Vishnu i modlił się, by otrzymać bardziej doskonałą sztukę muzyki; po pewnym czasie stał się wielkim muzykiem, kapłanem bogów (Coomaraswamy 1977, s. 106).

Jako „duchy muzyczne”, czyli istoty należące do świata nadprzyrodzonego, ragi były wizualizowane w postaci form ikonicznych. I tak np. związana z boginią miłości Velavali ragini *Bilaval* jest opisana w sposób następujący:

„By spotkać swego ukochanego w umówionym miejscu, wkłada na siebie klejnoty; cały czas przywołuje swego ukochanego boga miłości; jej cera przypomina kolor niebieskiego lotosu. Tak wygląda Velavali” (Kaufmann 1968, s. 117).

Raga Bhairava (męska) jest wizualizowana w sposób następujący:

„Biała cera, ubrany na biało, trzyma półksiężyc i ma na sobie wieniec. Bhairava narodził się z ust Śivy i na szyi nosi truciznę, a jego oczy są czerwone. Trzyma trójkąt, czaszkę i lotos, nosi ozdobne wisiorki na uszach, a jego loki są splecione. Jest śpiewany rano, na jesieni” (Gautam 1980, s. 65).

Wedle innego opisu Bhairava wygląda następująco:

„Na jego splecionych lokach igra i skrzy się Ganges; jego wielkie czoło obejmują węże; jego troje oczu obiecuje wyzwolenie od wszystkich nieszczęść; wokół twarzy zwisają ozdobne kolczyki; na jego ciele popiołem namalowane są wzory węzów; w ręce trzyma trójkąt i bęben, w który uderza; jest to niezrównany obraz [boga] Sadaśivy. Melodia Bhairavy błyszczy jak mistrzowskie dzieło (*ibid.*).

Wykonana poprawnie, zgodnie z regułami raga jest nośnikiem stereotypowo powiązanych z nią emocji, nastrojów, uczuć i stanów. Każda raga (dosł. „kolor” lub „namiętność”) posiada *rasa*, tj. „smak”, „dominujące uczucie”. Celem muzyki nie jest, zgodnie z estetyką indyjską, naśladowanie chaosu życia ziemskiego i wyrażanie zwykłych namiętności, lecz wprowadzanie człowieka w świat emocji właściwych bogom.

Literatura cytowana

Babbitt M.

1972 Contemporary music composition and music theory as contemporary intellectual history. W: *Perspectives in musicology*. Red. Barry S. Brook et al. New York, s. 151–184.

Becker A. P., Becker J. O.

1983 *A grammar of the musical Genre Srepegan*. Asian Music vol. 14, no 1, s. 30–74.

Becker J.

1979 Time and tune in Java. W: *The imagination of reality: essays in Southeast Asian coherence systems*. Red. A. Becker, A. Yengoyan, Norwood, N.J.; Ablex Publishing Corp., s. 197–243.

- Capra F.
1987 *Punkt zwrotny. Nauka, społeczeństwo, nowa kultura* (przekł. polski Ewa Woydyło). Warszawa: PIW.
- Chomsky N.
1982 *Zagadnienia teorii składni* (przekł. pol. J. Jakubczak). Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum.
- Coomaraswamy A. K.
1977 *The dance of Shiva. Fourteen Indian essays*. Bombay. Calcutta: Asia Publishing House.
- Cooper R.
1977 *Abstract structure and the Indian raga system*. Ethnomusicology 21, s. 1–32.
- During J.
1987 *L'improvisation dans la musique d'art iranienne*. W: *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*. Red. B. Lortat-Jacob. Paris: Sefal.
- Farhat H.
1966 *The dastgah concept in Persian classical music*. UCLA diss.
- Farmer H. G.
1928 *A history of Arabian music to the XIIIth century*. London: Luzac & Company, Ltd. (reprint 1973).
- Gautam M. R.
1980 *The musical heritage of India*. New York.
- Helman Z.
1986 *Od metody analitycznej do generatywnej teorii muzyki*. Muzyka nr 4, s. 43–59.
- Hood M.
1954 *The nuclear theme as a determinant of patet in Javanese music*. Groningen and Jakarta: Wolters.
1960 *The challenge of "bi-musicality"*. Ethnomusicology vol. 4 no 2.
1971 *The ethnomusicologist*. Los Angeles: Institute of Ethnomusicology.
- Idelsohn A.
1914 *Die Maqamen der arabischen Musik*. Sammelbände der Internationales Musik-Gesellschaft, 15.
1929 *Jewish music*. New York: Schocken Books.
- Jairazbhoy N. A.
1971 *The rags of North Indian music*. London: Faber and Faber.

1981 *Indian music*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1–20 Red. S. Sadie. London: Macmillan.

Kaufmann W.

1967 *Musical notations of the Orient*. Bloomington, Ind., and London: Indiana University Press.

1968 *The ragas of North India*. Bloomington, Ind., and London: Indiana University Press.

1976 *Musical references in the Chinese classics*. Detroit Monographs in Musicology Number Five. Detroit: Information Coordinators, Inc.

Loeb D.

1976 *An analytic study of Japanese Koto music*. The Music Forum vol. 4. Red. Felix Salzer. New York: Columbia University Press.

Lyons J.

1963 *Structural semantics: an analysis of part of the vocabulary of Plato*. Oxford (Publications of the Philological Society XX).

1968 *Introduction to theoretical linguistics*. Cambridge.

Müller M. F. (ed.)

1885 *Yo ki or the record of music*. The Sacred Books of the East, vol. 28. Oxford, s. 92–131.

Maceda J.

1986 *A concept of time in a music of Southeast Asia (A preliminary account)*. Ethnomusicology vol. 30 no 1, s. 11–52.

Muchambetowa A.

1989 Kyu and Makom. W: *Maqam, raga, zeilenmelodik. Konzeptionen und Prinzipien der Musikproduktion*. Materialien der 1 Arbeitstagung der Study Group >maqam< beim International Council for Traditional Music vom 28 Juni bis 2 Juli in Berlin. Berlin.

Nettl B.

1987 *The radif of Persian music. Studies of structure and cultural context*. Champaign, Illinois: Elephant & Cat.

Pacholczyk J.

1989 Musical determinants of maqam in Sufyana Kalam of Kashmir. W: *Maqam, raga, zeilenmelodik. Konzeptionen und Prinzipien der Musikproduktion*. Materialien der 1 Arbeitstagung der Study Group >maqam< beim International Council for Traditional Music vom 28 Juni bis 2 Juli in Berlin. Berlin.

Powers H.

- 1959 *The background of the South Indian raga system*. Princeton University Ph.D. dissertation. Princeton.
- 1976 The structure of musical meaning: a view from Banaras. W: *Sounds and words. A critical celebration of Milton Babbitt at 60*. Perspectives of music, s. 308–323.
- 1980 *Language models and musical analysis*. Ethnomusicology vol. 24 no 1.
- 1989 International Segah and its nominal equivalents in Central Asia and Kashmir. W: *Maqam, raga, zeilenmelodik. Konzeptionen und Prinzipien der Musikproduktion*. Materialien der 1 Arbeitstagung der Study Group >maqam< beim International Council for Traditional Music vom 28 Juni bis 2 Juli in Berlin. Berlin.
- 1992 *Modality as a European cultural construct*. Studi e testi 1. Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Trento: Università degli Studi di Trento, s. 207–219.

Qassim H. S.

- 1989 Some Islamic non-Arabic elements of influence on the repertory of al-maqam al-iraqi in Bagdad. W: *Maqam, raga, zeilenmelodik. Konzeptionen und Prinzipien der Musikproduktion*. Materialien der 1 Arbeitstagung der Study Group >maqam< beim International Council for Traditional Music vom 28 Juni bis 2 Juli in Berlin. Berlin.

Reese G.

- 1940 *Music in the Middle Ages*. New York: Dent and Sons.

Rue D. L.

- 1989 *Amythia. Crisis in the natural history of western culture*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press.

Sakata H. L.

- 1989 Afghan regional melody types and the notion of modes. W: *Maqam, raga, zeilenmelodik. Konzeptionen und Prinzipien der Musikproduktion*. Materialien der 1 Arbeitstagung der Study Group >maqam< beim International Council for Traditional Music vom 28 Juni bis 2 Juli in Berlin. Berlin.

Salzer F.

- 1935 *Sinn und Wesen der abendländischen Mehrstimmigkeit*. Vienna.
- 1952 *Structural hearing*. New York.

Seebass T.

- 1986 Between oral and written tradition: the origin and function of notation in Indonesia. W: *The oral and the literate in music*. Red. Y. Tokumaru, O. Yamaguti. Tokyo: Academia Music Ltd., s. 414–427.

Shiloah A.

- 1979 *The theory of music in Arabic writings*. Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A., RISM, München. G. Henle Verlag.

Signell K. L.

1977 *Makam. Modal practice in Turkish art music*. Asian Music Publications. Seattle. University of Washington.

Sorokin P. A.

1959 *Social and cultural mobility*. Glencoe: The Free Press.

Te Nijenhuis E.

1974 *Indian music. History and structure*. Leiden/Köln: E. J. Brill.

Tuma H. H.

1971 *The maqam phenomenon, an improvisation technique in the music of the Middle East*. Ethnomusicology vol. 15 no 1.

1977 *La musique arabe*. Collection de l'Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique publié sous le patronage du Conseil International de la Musique. Paris: Editions Buchet/Chastel.

Treitler L.

1974 *Homer and Gregory: the transmission of epic poetry and plainchant*. Musical Quarterly 60, s. 333-372.

Wierciński A.

1989 *Ewolucja magii i religii*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.

Yates F.

1977 *Sztuka pamięci* (przekł. polski Witold Radwański). Warszawa: PIW.

Zonis E.

1973 *Classical Persian music. An introduction*. Massachusettes: Harvard University Press.

Żerańska-Kominek S.

1986 *Symbole czasu i przestrzeni w muzyce Azji Centralnej*. Kraków: PWM.

Etnomuzykologia zmiany kulturowej

Uwagi wstępne

Zmiana stanowi konstytutywną cechę kultury. Jednak żadna kultura nie zmienia się nagle i totalnie, zachowując w każdym momencie istotne dla jej tożsamości elementy lub wątki. Ewolucji systemu kulturowego zawsze towarzyszy nawiązanie do przeszłości, kontynuacja. Dlatego zmianę i ciągłość traktuje się jako dwa, ściśle powiązane ze sobą aspekty kultury, która jest całością pozostającą w ciągłym ruchu. Dynamika kultury muzycznej stanowi przedmiot zainteresowania dziedziny kształtującej się w opozycji do etnomuzykologii „klasycznej”, której założenia poddane zostały gruntownej krytyce.

Tradycja muzyczna a współczesność

Jedną z podstawowych kategorii teoretycznych, na których bazuje etnomuzykologia jako całość, jest pojęcie „tradycji”. Takie terminy, jak „muzyka tradycyjna”, „tradycja muzyczna”, „tradycyjna kultura muzyczna”, „tradycyjne style, gatunki czy praktyki wykonawcze” należą do najczęściej używanych w etnomuzykologicznym dyskursie. Niektórzy badacze sądzą, że tradycja muzyczna stanowi najważniejszy przejaw tożsamości i ciągłości kulturowej i jako taka powinna być głównym przedmiotem badania etnomuzykologii¹.

¹ Por. rozdział pierwszy.

Jerzy Szacki wyróżnia trzy znaczenia pojęcia „tradycja”:

1) tradycja jest to proces przekazywania, tj. transmisja dóbr kultury z pokolenia na pokolenia,

2) tradycja oznacza także same przekazywane dobra kulturowe, czyli dziedzictwo kulturowe,

3) tradycję rozumie się również jako tę część całości dziedzictwa kulturowego, która jest rozpoznawana jako dziedzictwo i wartościowana: są to „te wzory odczuwania, myślenia i postępowania, które ze względu na swą rzeczywistą lub domniemaną przynależność do społecznego dziedzictwa grupy są przez jej członków wartościowane dodatnio lub ujemnie” Szacki (1971, s. 187).

W świetle przytoczonej definicji przez termin „tradycja muzyczna” należy rozumieć proces przekazywania z pokolenia na pokolenie dziedzictwa muzycznego, samo dziedzictwo muzyczne, czyli po prostu wytwory kultury muzycznej, takie jak formy muzyczne, pieśni lub instrumenty, oraz uświadamianą i wartościowaną część całego dziedzictwa muzycznego.

W starszej literaturze etnomuzykologicznej dominowało przedmiotowe i statyczne rozumienie tradycji. W centrum zainteresowań znajdowały się wytwory zachowań muzycznych (pieśni, instrumenty, tańce) społeczności przedindustrialnych, izolowanych, nietkniętych wpływem cywilizacji, które traktowano jako systemy niezmiennie. Opisy różnych kultur świata, a zwłaszcza narastająca od początku XX stulecia liczba nagrań fonograficznych dostarczały bogatego materiału porównawczego, który potwierdzał fakt znacznej stabilności muzyki na przestrzeni wielu nawet dziesiątek lat. Skoncentrowana raczej na poszukiwaniu ciągłości i niezmienności tradycji etnomuzykologia ostro rozgraniczała zjawiska „tradycyjne” od „nietradycyjnych”, „stare” od „nowych”, „autentyczne” od „nieautentycznych” (por. np. Fletcher, LaFlesche 1911; Densmore 1918; Burrows 1971). Wszelkie przejawy zmiany i odchyień od „prawdziwej” tradycji, w szczególności zaś te, które były pochodną mieszania się muzyki tubylczej z muzyką zachodnią, traktowano jako wyraz pożałowania godnej destrukcji. I tak np. Michael Powne mówił o „zepsutej i westernizowanej” muzyce w Etiopii (Powne 1968, s. VII–VIII), a Price (Price 1930a, s. 65, cyt. za: Kartomi 1981, s. 227) o „niechlujnej i niemoralnej” muzyce zwanej jazzem, który uważał za „prymitywny, negroidalny i wulgarny” (Price 1930 a i b, cyt. za: Kartomi 1981, s. 227). Nawet wrażliwy Jaap Kunst twierdził, że częściowo westernizowany,

indonezyjski kroncong jest „monotonnym i pozbawionym charakteru zawodzeniem” (Kunst 1949, s. 4), świadczącym o tym, że rodzima sztuka „albo umiera albo ulega zepsuciu” (*ibid.*). „Hybrydy”, „pastiche”, „muzyka transplantowana”, „egzotyczna”, „osmotyczna”, „zintegrowana”, „kreolska”, „mestizo”, „mulatto”, „akulturowana”, „podwójnie akulturowana” były przejawem tradycji „zepsutych”, „zdezintegrowanych” i „nieautentycznych”.

Negatywny stosunek do zmiany muzycznej stanowił konsekwencję czterech, pośrednio lub bezpośrednio przyjmowanych założeń: 1. Istnieją tradycje czyste, autentyczne, które można odróżnić od nieautentycznych, 2. Autentyczna tradycja jest niezmienna, a jej przeciwieństwem jest nowoczesność. 3. Wszelka zmiana tradycji jest wynikiem niszczącego oddziaływania cywilizacji zachodniej. Oznacza to, że w kulturach tradycyjnych zmiana nie zachodziłaby, gdyby nie miała miejsca ekspansja (kolonialna, polityczna, gospodarcza, religijna, kulturalna itd.) Zachodu. 4. Muzyka, która odzwierciedla niekorzystne zjawiska w kulturze, jest niemoralna podobnie jak same działania, które doprowadziły do ich powstania.

Powyższe twierdzenia zostały poddane w wątpliwość przez wielu badaczy, którzy zakwestionowali najpierw powszechne wśród etnomuzykologów wyobrażenie o pierwotnej czystości i autentyzmie jakiejkolwiek tradycji kulturowej. Kultury kompletnie izolowane nie istniały i nie istnieją, a każdy system muzyczny jest zawsze wytworem kilku komponentów. Międzykulturowy przepływ informacji sprawia, że syntezy muzyczne nie są wyjątkiem, lecz regułą. Założenie, że istnieją tradycje czyste, nienaruszone, które można przeciwstawić tradycjom mieszanym, zepsutym, zmienionym prowadzi wprost do zanegowania całej muzyki, jaka była, jest i będzie. Przeciwwstawienie takie nie ma więc sensu.

Nie do utrzymania jest również pogląd, że tradycja kulturowa nie podlega zmianom, że jest ze swej istoty statyczna i ponadczasowa. Badania antropologiczne wykazują, że nawet w tych społeczeństwach, o których myśłano jako o unieruchomionych w czasie przeżytkach prehistorycznej przeszłości, zwyczaje zmieniały się na długo przed przybyciem misjonarzy, kupców, kolonialnych administratorów i osadników. Konflikt i zmiana są istotą rzeczywistości, stanowiąc ważny czynnik adaptacji systemów społeczno-kulturowych do środowiska. Niezmienne, schematycznie odtwarzane dziedzictwo kulturowe jest martwe, a tym samym bezużyteczne dla człowieka. Miarą społeczno-kulturowej wartości trady-

cji jest jej elastyczność i zdolność przystosowania do zmieniających się warunków życia. Przeciwnieństwem tradycji nie jest wszystko to, co współczesne; tradycja łączy przeszłość z teraźniejszością i obejmuje zarówno odtwarzanie dziedzictwa kulturowego, jak też opartą na wartościowaniu selekcję jego elementów. Na pojęcie tradycji składa się bowiem nie tylko zbiór dóbr kulturowych, lecz także ich aktualne użytkowanie przez dane społeczeństwo, które ocenia własną przeszłość kulturową, przystosowując ją do swych potrzeb. Tradycja jest przeszłością stale rekreowaną w teraźniejszości (Hymes 1975; Hobsbawm 1983).

Ostatnie wreszcie zastrzeżenie w stosunku do dawniejszej etnomuzykologii dotyczy arbitralnego wartościowania wszystkich tych zjawisk muzycznych, które zdaniem badaczy nie spełniają omówionych wcześniej warunków tradycyjności. Jak wspomniałam, zmiany w muzyce transmitowanej drogą ustną traktowano jako odzwierciedlenie czegoś w rodzaju moralnego upadku obserwowanej społeczności. „Zdegenerowanej” tradycji muzycznej odmawiano więc wszelkiej wartości, nawiązując do rekonstrukcji i promocji muzyki „autentycznej”. W muzycznym odrodzeniu widziano bowiem jedyną szansę odrodzenia tradycyjnych norm i stylu życia społeczeństw pozaeuropejskich.

Przekonanie, że „zdegenerowana” muzyka może oznaczać lub wyrażać wszystkie negatywne zjawiska współczesnego świata, doprowadziło do tworzenia etnomuzykologicznych hierarchii nurtów, gatunków i stylów muzycznych funkcjonujących w danej kulturze. Muzyka zmodernizowana, a zwłaszcza muzyczne hybrydy uzyskały status etycznie nagannych i były przez etnomuzykologów potępiane, choć dziś wydaje się oczywiste, że dopóki pewna grupa sama nie nada wykonywanej przez siebie muzyce określonych znaczeń, musimy traktować ją jako moralnie neutralną. Przemiany muzyki nie mogą być oceniane ani pozytywnie, ani negatywnie. Etyczne aspekty różnego rodzaju przemian społeczno-kulturowych zachodzących we współczesnym świecie nie mogą stanowić kryterium wartościowania muzyki, która jest pośrednio lub bezpośrednio rezultatem tych przemian. Zmianę muzyczną można jedynie opisać i zinterpretować w kontekście innych zmian zachodzących w społeczeństwie (Kornhauser 1978, s. 106).

Warto przy tym zauważyć, że postawa etnomuzykologów-tradycjonalistów wobec zmiany muzycznej była na ogół ambiwalentna; z jednej strony desperowali z powodu odchodzenia w przeszłość dawnej praktyki muzycznej, z drugiej zaś – popierali wybitnych wykonawców, których

twórczość była istotnym czynnikiem zmiany, rozwoju, a tym samym destabilizacji „autentycznej” tradycji. Sprzeczności te były wyrazem sentymentalnego przywiązania do przeszłości, a jednocześnie poczucia globalnej destrukcji społecznej i kulturowej spowodowanej polityczną, religijną i komercyjną eksploatacją. Ratowanie tradycji muzycznej przed niszczącym wpływem kontaktu z Zachodem stało się więc naczelnym hasłem wielu etnomuzykologów, których dramatyczne niekiedy apele wyrażały obawy przed całkowitą utratą muzycznej różnorodności na świecie (Lomax 1971, s. 4, Wiora 1965), destrukcją kulturową (Daniélou 1973, s. 112–120), utratą tożsamości kulturowej (Seeger A. 1979, s. 373), narastającą entropią, nierównowagą i zanieczyszczeniem (Leisio 1985, s. 2–4).

Teorie zmiany muzycznej

Zmiana kulturowa stanowiła, jak pamiętamy, główny przedmiot zainteresowania muzykologii porównawczej, której celem była rekonstrukcja praw rządzących rozwojem kultury muzycznej w najszerszej perspektywie czasowej i przestrzennej. Ewolucjoniści widzieli zmianę muzyczną jako rezultat niezależnej inwencji, której przejawem było pojawianie się w kulturze nowych elementów muzycznych (głównie instrumentów i skal). Dyfuzjoniści natomiast położyli szczególny nacisk na migrację pojedynczych, wyrwanych z kontekstu elementów muzycznych z jednej kultury do drugiej.

Na szeroko ujęty kontekst procesów społeczno-kulturowych warunkujących przemianę muzyczną zwrócili uwagę badacze reprezentujący stanowiska holistyczne, zapoczątkowane przez funkcjonalizm. Holistyczne, tj. całościowe ujęcie kultury pozwoliło badać zmianę kulturową, w tym również zmianę muzyczną, z perspektywy mechanizmów społecznych, które decydują o przebiegu procesu przemian w danej kulturze. Pierwszym teoretykiem holistycznej koncepcji przemiany kulturowej był Bronisław Malinowski, autor wyłożonej 1945 r. w *The dynamics of culture change. An inquiry into race relations in Africa* teorii kontaktu kulturowego (Malinowski 1958). Przemiany społeczeństw pierwotnych i tradycyjnych badacz ten ujmował jako wynik zderzenia kulturowego, oddziaływania jednej kultury na drugą, w rezultacie czego powstaje nowa

rzeczywistość kulturowa. Zderzenie kultur było dla Malinowskiego zasadniczym, obok powolnej ewolucji systemu kulturowego, rodzajem zmiany kulturowej, który właściwy jest różnym społeczeństwom:

„Zmiana kulturowa w Afryce nie różni się głęboko od tej, która obecnie przekształca wiejskie i zacofane kraje Europy ze społeczeństw chłopskich, określanych przez miejscowe długowieczne systemy gospodarcze, folklor i organizację rodzinną, do nowego typu zbiorowości bliskich proletariatu znanemu z przemysłowych rejonów Stanów Zjednoczonych, Anglii czy Francji” (Malinowski 1945, s. 2; cyt. za: Paluch 1983, s. 106).

Punktem wyjścia procesu przemian jest, według Malinowskiego, stan pierwotnej równowagi (*equilibrium*) systemu kulturowego. Miara równowagi ukształtowanej w procesie długiego rozwoju jest wewnętrzna integracja kulturowa. Zmiana wiąże się z zaburzeniem owej integracji i oznacza zachwianie równowagi na skutek konieczności przystosowania się tradycyjnego systemu do nowych warunków. Przejawem zaburzeń kultury tradycyjnej jest dysfunkcja jej elementów, która może prowadzić do dezintegracji systemu. Teoria Malinowskiego była krytykowana przede wszystkim za statyczność ujęcia rzeczywistości kulturowej. W latach późniejszych podejmowano liczne próby sformułowania takiej koncepcji przemiany, która w większym stopniu uwzględniałaby wewnętrzną dynamikę dowolnego systemu kulturowego (Dahrendorf 1975, Moore 1963, Murdock 1956).

Zmiana kulturowa jest to proces pojawiania się, zaniku lub restrukturalizacji elementów kultury. Bronisław Malinowski definiował zmianę kulturową

„[...] jako proces, w którym istniejący typ organizacji społecznej, wierzenia, wiedza, narzędzia, dobra konsumpcyjne, słowem cały system kultury jest mniej lub bardziej szybko przekształcany” (cyt. za: Paluch 1983, s. 106).

W literaturze antropologicznej wyróżnia się dwa podstawowe rodzaje zmiany: endogenną oraz egzogenną. Zmiana endogenna, czyli wewnętrzna, jest przejawem ewolucji kultury wywołanej wewnętrzną dynamiką jej systemu. Zmiana endogenna polega na wprowadzaniu innowacji, czyli nowego elementu w kulturze niezależnie od czynników i wpływów zewnętrznych działających na ten system. Zmiany endogenne związane z rozwojem cywilizacyjnym określane są mianem modernizacji. Zmiana egzogenna, czyli zewnętrzna, jest pochodną kontaktu kulturowego.

W etnomuzykologii zarysowały się dwa odmienne stanowiska teoretyczne dotyczące zmiany muzycznej. Zasadnicze różnice między nimi wynikają przede wszystkim ze sposobu rozumienia omówionego w rozdziale pierwszym związku pomiędzy muzyką a kulturą². Część badaczy traktuje zmianę muzyczną jako odzwierciedlenie przemian w systemie kulturowym. Muzyka, wedle tej koncepcji, ulega zmianom dlatego, że musi sprostać dynamice przemian społeczno-kulturowych lub dopasować się do innych komponentów kultury (Lomax 1971, 1972). Drugi sposób rozumienia związku między muzyką a kulturą wyrażony jest w poglądzie, że muzyka nie jest jakby „dodatkowym”, biernie zachowującym się elementem kultury, lecz jej swoistą manifestacją; stanowi mikrokosmos, w którym reprezentowana jest całość systemu kulturowego (Blacking 1978, 1986). W tym ujęciu zmiana muzyczna jest swoistą formą zmiany kulturowej i odznacza się swą własną, wewnętrzną logiką. Innymi słowy, zmiana muzyczna nie jest „odbiciem” lub zwykłą konsekwencją przemian zachodzących w politycznym, społecznym czy ekonomicznym systemie społeczności. „Manifestująca się muzycznie” kultura człowieka zmienia się zgodnie z właściwymi jej, autonomicznymi prawami, których nie da się wyjaśnić w kategoriach praw rządzących pozostałymi dziedzinami systemu kulturowego.

W świetle tej koncepcji każda zmiana jest przede wszystkim zmianą w systemie poznawczym danej grupy ludzkiej i zachodzi wcześniej od zdarzenia muzycznego. Oznacza to, że zmiana wytworów muzycznych jest zawsze determinowana przemianami społecznej świadomości, która powinna być głównym przedmiotem badania etnomuzykologa. W ujęciu Johna Blackinga zmiana pozostaje zawsze sprawą indywidualnej decyzji człowieka, jakkolwiek dokonywane przez niego wybory nie zawsze są w pełni racjonalne i logiczne. W istocie bowiem myśli i czynności jednostki, która żyje wśród innych istot ludzkich, są nie tylko rezultatem jej doświadczeń, osobowości, emocji i sposobu myślenia, lecz także pozytywną lub negatywną sankcją grupy, do której jednostka ta należy.

Niektóre elementy koncepcji Blackinga rozwinęła amerykańska badaczka Marcia Herndon, która w artykule *Toward evaluating musical change* (1987) przedstawiła ogólny model zmiany muzycznej oparty na pojęciach równowagi, procesu oraz potencjału. Punktem wyjścia wszel-

² Por. rozdział pierwszy.

kiej zmiany jest równowaga definiowana jako dynamiczny proces, pozostający pod wpływem środowiska społeczno-kulturowego, w którym żyje dana społeczność i odzwierciedlający to środowisko. Cechą systemów muzycznych jest ustawiczne dążenie do równowagi, mimo że niektóre jego elementy mogą ulegać permanentnym zmianom w czasie. Owo dążenie do równowagi stanowi istotę muzycznego *equilibrium*.

Proces zmiany może być równie ważny jak wytwór tego procesu, tj. zauważalna zmiana w muzyce, która jest albo stopniowa i uporządkowana, albo nagła i nieuporządkowana. Zmiana muzyczna pozostaje w ścisłej zależności od sposobu myślenia o muzyce, od obowiązujących w danej kulturze norm wykonania, jego kontekstu, a także od właściwości strukturalizowania muzycznego oraz od różnorodnych uwarunkowań i presji zewnętrznych oddziałujących na muzykę. Proces zmiany jest jednak w pierwszym rzędzie uzależniony od tzw. potencjału muzycznego. „Potencjał muzyczny” jest to zespół warunków, których obecność w danym stylu umożliwia wystąpienie zmiany. Inaczej mówiąc, jest to zbiór istniejących w danym stylu potencjalnych możliwości jego wewnętrznej transformacji. Przykładem potencjału muzycznego może być zawarta w dawnej muzyce europejskiej możliwość jej ewolucyjnej transformacji przebiegającej od systemu improwizowanego i transmitowanego ustnie do komponowanego i notowanego. Potencjał nie tylko determinuje samą możliwość zaistnienia przemiany, lecz określa niejako jej kierunek. Istotą muzycznego potencjału jest bowiem dążenie do poziomu minimalnego, czyli do wyczerpania wszystkich potencjalnych możliwości rozwoju (transformacji), i osiągnięcie stanu równowagi. Należy zaznaczyć, że „potencjał muzyczny” jest kategorią odnoszącą się do „muzycznej manifestacji” kultury, tzn. obejmuje swoiście muzyczne (a nie pozamuzyczne, np. ekonomiczne lub społeczne) aspekty systemu kulturowego.

Istnieją cztery wymiary lub aspekty potencjału muzycznego: poznanie, czas, struktura muzyczna oraz kontekst wykonania. Poznanie jest to wiedza o muzyce, znajomość form i gatunków muzycznych, ich dziejów i powiązań z innymi dziedzinami kultury. Wiedza muzyczna może być przekazywana za pośrednictwem mity, legendy, opowieści bądź też za pośrednictwem pisma. Ważnym elementem wiedzy muzycznej jest system związanych z nią wartości i ocen, np. estetycznych.

Zasadniczym wymiarem potencjału muzycznego jest czas. Wykonanie muzyczne niewątpliwie zachodzi w czasie, a następujące po sobie wykonania utworu, gatunku, stylu albo zmieniają się, albo wykazują

znaczną stabilność. Potencjał możliwych przemian jest w dużym stopniu uzależniony od rozwoju technologii i przemysłu muzycznego, a także od obecności pisma muzycznego. Dzięki współczesnej technologii można np. „zamrozić” wykonanie w postaci nagrania lub filmu. W kulturach posiadających systemy notacyjne takie „zamrażanie” niektórych przynajmniej elementów utworu było znane od dawna. Nie ulega jednak kwestii, że zarówno w kulturach oralnych, jak i znających notację muzyczną „zamrażanie” muzyki w dużej mierze determinuje charakter i tempo zmian.

Potencjał muzyczny jest wreszcie określany przez swoiste w danej kulturze zależności między kontekstem a wykonaniem. Ograniczenia lub brak ograniczeń dotyczących czasu, miejsca lub osoby wykonującej pewien rodzaj muzyki mogą ułatwiać lub utrudniać jej przemiany. Dotyczy to również rygorów stylistycznych i estetycznych nakładanych na muzykę wykonywaną w określonych sytuacjach i pełniącą określone funkcje. Nakazy i zakazy w tej mierze są ściśle powiązane z obowiązującymi regułami kompozycji. Zróżnicowane kulturowo reguły języka muzycznego (melodia, rytm, tempo, rodzaje form muzycznych itp.) wykazują niejednakową wrażliwość i podatność na zmianę. Warto dodać, że modele kompozycji są często uzasadnione w dobrze rozwiniętej etnoteorii, która jest częścią ogólnego światopoglądu i sama w sobie nie jest muzyką. Pomaga jednak zarówno użytkownikom danej tradycji, jak i zewnętrznym obserwatorom zrozumieć zasady organizacji języka muzycznego. W tym sensie etnoteoria jest również elementem potencjału zmiany tkwiącego w muzyce każdej kultury (Herndon 1987).

Endogenna zmiana muzyczna

Próbie uporządkowania teoretycznych założeń, istniejących hipotez i pierwszych wniosków, ze słabo jeszcze wówczas zaawansowanych etnomuzykologicznych badań nad zmianą kulturową, podjął jako pierwszy Alan P. Merriam w *The anthropology of music* (1964). Za punkt wyjścia przyjął ogólną koncepcję zmiany kulturowej, wypracowaną przez antropologa George’a Petera Murdocka (1956) i obejmującą zarówno zmianę endogenną, jak i egzogenną. W ujęciu Murdocka zmiana kulturowa rozpoczyna się od procesu innowacji, czyli tworzenia przez jednostkę

nowego nawyku. Badacz ten wyróżnił przy tym cztery rodzaje innowacji: 1) wariant istniejącego już elementu, 2) wynalazek, czyli tworzenie nowych elementów z już istniejących, 3) próbowanie, tzn. pojawianie się całkiem nowych, nie istniejących w danej kulturze elementów oraz 4) zapożyczenie kulturowe (zwane dyfuzją). Drugim etapem zmiany kulturowej jest akceptacja społeczna, tzn. proces uczenia się nowego elementu najpierw przez niewielką grupę osób, a potem przez wszystkich członków społeczeństwa. Trzecim etapem zmiany jest selektywna eliminacja, w toku której dany element kultury „walczy o przetrwanie”. W ostatniej fazie przemiany następuje integracja, czyli włączenie tych nowych elementów, które przeszły przez selektywną eliminację, do całości systemu kulturowego (Murdock 1956).

Przedstawione przez Merriama uogólnienia na temat zmiany endogennej (wewnętrznej) można podsumować w sposób następujący (Merriam 1964, s. 306–313).

1. Istnieją dość znaczne różnice pomiędzy tempem i zakresem zmiany muzycznej w różnych kulturach, przy czym zależą one przede wszystkim od obowiązujących w danej kulturze poglądów na temat muzyki.

2. Różne rodzaje muzyki występujące w danej kulturze wykazują niejednakową podatność na zmianę, np. muzyka religijna zmienia się wolniej, albowiem jest wysoce skodyfikowana ze względu na powiązania z obrzędami religijnymi. Muzyka rozrywkowa natomiast ulega zmianom szybciej, gdyż towarzyszy sytuacjom społecznym nie podlegającym ścisłym regułom.

3. Jednym z głównym źródeł zmiany muzycznej jest wariabilność zachowań ludzkich, która cechuje również zachowania muzyczne.

4. Zależność pomiędzy funkcją repertuaru muzycznego a jego stylem przyczynia się do stylistycznej unifikacji utworów pełniących te same funkcje oraz do eliminacji tych utworów, które nie pasują do wymaganego wzoru stylistycznego. Funkcjonalne uwarunkowanie repertuaru jest zatem czynnikiem zmiany wewnętrznej w tym sensie, że powoduje ograniczanie różnorodności stylów muzycznych.

5. Zwiększaniu różnorodności stylów muzycznych sprzyja natomiast zabawa i rekreacja. Wolna od ograniczeń funkcjonalnych muzyka wykazuje tendencję do zmian wariacyjnych, które sprzyjają powstawaniu nowych stylów i gatunków.

6. Mechanizm akceptacji innowacji muzycznej przebiega w dwóch głównych etapach. W pierwszym powstaje spór między „modernistami”,

którzy promują innowację a „tradycjonalistami”, którzy się jej przeciwstawiają. W drugim etapie pojawia się grupa „moderatorów”, którzy starają się pogodzić skrajne stanowiska „modernistów” i „tradycjonalistów”. Dzięki nim innowacja muzyczna, w nieco złagodzonej formie zostaje zaakceptowana społecznie.

Większość etnomuzykologicznych badań prowadzonych nad wewnętrzną zmianą muzyczną dotyczyła procesów urbanizacji (np. Nketia 1958) i modernizacji kultur tradycyjnych, będących konsekwencją głębokich przemian społeczno-politycznych oraz rozwoju nowoczesnej technologii (np. Shiloah 1986; Shiloah, Cohen 1983). W artykule *From prince to populace: patronage as a determinant of change in South Indian (Karnatak) music* Jon B. Higgins (1976) opisuje przemiany tradycyjnej muzyki karnatyckiej (południowe Indie), które jak twierdzi, wywołane zostały dwoma czynnikami: demokratyzacją życia społecznego oraz rozwojem techniki fonograficznej. Demokratyzacja życia społecznego, a przede wszystkim przejęcie patronatu nad muzyką przez instytucje społeczne, zmieniła społeczne, ekonomiczne i artystyczne życie muzyki karnatyckiej. Dwór lokalnego władcy tradycyjnie stanowił ośrodek życia muzycznego, a zarazem źródło utrzymania artysty, który był uzależniony jedynie od patrona i odpowiedzialny jedynie przed Bogiem. W tradycji karnatyckiej muzykę rozumiano przede wszystkim jako wyraz głębokiego oddania i poświęcenia osobistemu bóstwu (*ista devata*). Tylko w tym religijnym kontekście muzykę postrzegano jako sztukę. Gdy jednak patronat nad muzyką stał się sprawą publiczną, a czołowi artyści stanęli oko w oko z profesjonalną konkurencją, funkcja *bhagavatrów*, tj. śpiewaków muzyki religijnej, stała się funkcją wyłącznie nominalną. W praktyce artyści zmuszeni zostali do przyjęcia na siebie bardziej świeckiej, lecz zarazem o wiele bardziej dochodowej roli muzyka rozrywkowego. Jednocześnie wymagania publicznych koncertów spowodowały znaczne zwiększenie liczby instrumentalistów i śpiewaków, obniżając do pewnego stopnia status społeczny i bezpieczeństwo ekonomiczne zawodu muzyka.

Organizacją życia koncertowego w południowych Indiach zajmują się specjalne, ogólnodostępne instytucje kulturalne (*sabha*), które przyczyniły się do zmiany formuły tradycyjnego koncertu, przede wszystkim zaś jego czasu i miejsca.

„W dawnych czasach wąskie grono osób siedziało w niewielkim pomieszczeniu przed lokalnym zamindarem lub radzą i godzinami słuchało muzyki (lub tańca). Dzisiaj

rasika (melomani) muszą być o ósmej rano w pracy i nie mogą do późnej nocy oddawać się rozrywce" (Higgins 1976, s. 22).

Karnatyckie koncerty stały się więc na ogół znacznie krótsze i odbywają się tylko wczesnym wieczorem lub w weekendy. Jeszcze dwadzieścia lat temu można było usłyszeć wielkiego śpiewaka Ariakudi Ramanuja Ayyengar, który przez półtorej godziny improwizował w radze Todi na koncercie trwającym siedem godzin. Dzisiaj czas trwania koncertu waha się od dwóch i pół do trzech godzin, a wykonawca musi przystosować się do wymagań niewyrobionej publiczności, śpiewając jak najwięcej różnorodnych utworów. Swoboda wypowiedzi artystycznej uległa więc znacznemu ograniczeniu. Należy również dodać, że pewnej destrukcji ulega system pozamuzycznych znaczeń ragi. Niezależnie bowiem od dawniejszego powiązania z określonymi porami dnia i nocy, wszystkie ragi są dzisiaj wykonywane wczesnym wieczorem, co wymusza niejako „pominięcie” przez muzyków i słuchaczy ich symboliczno-emocjonalnej zawartości.

Trzykrotny wzrost liczby instytucji (*sabha*) odpowiedzialnych za życie kulturalne w Indiach w ciągu ostatnich trzydziestu lat zwiększył zapotrzebowanie na najbardziej popularne formy rozrywki. Koncerty muzyki klasycznej coraz częściej przegrywają z tamilskimi filmami i kiepskimi sztukami, typu amerykańskich mydlanych seriali telewizyjnych. Reakcją na konkurencyjność filmu i teatru jest wprowadzanie w muzyce różnego rodzaju nowości i eksperymentów. W latach siedemdziesiątych powstało trio składające się ze skrzypiec, viny i fletu (Lalguldi Jayraman Trio), a także zespół z udziałem hałaśliwego, barylkowego bębna taval, który zastąpił subtelniejszy mrdangam.

Poważną konsekwencją powiększenia sal koncertowych jest zmiana sytuacji muzycznej. Dawna nieformalność, intymność, bezpośredniość koncertu ustępuje formalnej etykiecie na scenie. Jeszcze w latach sześćdziesiątych znani muzycy mogli wejść do każdej sali koncertowej bez opłaty, często włączając się aktywnie w koncert.

„Ten miły zwyczaj całkiem dziś zanikł, między innymi z powodu niegościnnego i bezosobowego środowiska wielkich sal koncertowych” (Higgins 1976, s. 24).

Dostęp szerokiej rzeszy słuchaczy do muzyki klasycznej poszerzył się niepomniernie dzięki audycjom radiowym i płytom długogrającym. Wszystkie stacje radiowe w Indiach nadają wiele godzin muzyki klasy-

cznej dziennie i zatrudniają ogromną liczbę muzyków na regularnych, dobrze płatnych kontraktach. Upowszechniając muzykę klasyczną, radio wydatnie przyczyniło się do jej przemian: narzucane ograniczenia czasowe nagrań i audycji spowodowały narastającą liczbę stereotypowych, mechanicznych wykonań zarówno w eterze, jak i na koncertach. Warto również dodać, że technika fonograficzna dość głęboko wpływa na przemiany technik wykonawczych i stylów zarówno w muzyce instrumentalnej, jak i wokalne. Ceniona w muzyce tradycyjnej wysoka tessitura głosu kobiecego obniżyła się aż o kwartę. W epoce mikrofonów głos wysoki i nośny przestał być po prostu potrzebny.

Procesy przemian muzyki karnatyckiej zachodzą obecnie szybciej aniżeli kiedykolwiek, lecz

„[...] nie są one wrogiem tradycji, stanowią raczej jej istotę, duszę sztuki żywej i wciąż na nowo tworzonej. Na przestrzeni ponad dwóch tysięcy lat każde pokolenie muzyków otrzymywało przekazywane drogą ustną dziedzictwo repertuaru muzycznego, zmieniał go i przekazywało kolejnym pokoleniom. Tradycja ta pozostaje w ciągłym ewolucyjnym procesie: pojedynczy muzyk powinien interpretować i doskonalić zastany materiał. Zmiana kontrolowana zawsze dobrze była przyjmowana w muzyce południowych Indii. Obecnie nosicielej tej tradycji niepokoją zmiany niechciane, nieuporządkowane i nie poddające się kontroli ani dobrego smaku, ani prawideł” (Higgins 1976, s. 24).

Akultuacja muzyczna

Badania nad zmianą dokonującą się w wyniku długotrwałego kontaktu pomiędzy dwoma kulturami zainicjowane zostały w latach dwudziestych i trzydziestych w Ameryce. Procesy i zjawiska zachodzące w sytuacji zderzenia się różnych systemów kulturowych nazwano „akultuacją”. Klasyczną definicję tego terminu przedstawili Robert Redfield, Ralph Linton i Melville Herskovits w *A memorandum on the study of acculturation* w 1936 r.:

„Przez akultuację rozumie się te zjawiska, które zachodzą wówczas, gdy dwie grupy ludzi o odmiennych kulturach wchodzi ze sobą w stałe i bezpośrednie kontakty, pociągające za sobą zmiany w pierwotnych wzorach kultury jednej lub obydwu grup” (Redfield, Linton, Herskovits 1936, s. 149–152).

W wyniku procesu akulturacyjnego następują różnorodne przekształcenia w obrębie jednej lub obu kultur pozostających w kontakcie. Jeżeli

obie kontaktujące się kultury reprezentują podobny poziom cywilizacyjny, wówczas akulturacja jest symetryczna, co oznacza, że zmiany zachodzą na równi w obu systemach kulturowych. Przykładem symetrycznego kontaktu i międzykulturowej wymiany muzycznej mogą być podróżujący po średniowiecznej Europie muzycy, którzy przejmowali od siebie nawzajem elementy swoich tradycji muzycznych: style wykonawcze, gatunki, instrumenty i inne.

Większość opisanych w literaturze antropologicznej przypadków dotyczy jednak niesymetrycznych procesów akulturacyjnych, tj. takich, w których obie kontaktujące się kultury reprezentują różny poziom cywilizacyjny oraz status polityczny (np. mniejszości etniczne w państwach narodowych). W kulturze zdominowanej zachodzą wówczas zmiany znacznie szybciej aniżeli w kulturze dominującej. Krister Malm wyróżnił dwa rodzaje niesymetrycznego kontaktu kulturowego: dominację oraz imperializm muzyczny. Dominacja muzyczna polega na tym, że silniejsze społeczeństwo w sposób mniej lub bardziej sformalizowany narzuca słabszej grupie swoją kulturę muzyczną. Imperializm muzyczny jest następnym etapem dominacji, wydatnie zintensyfikowanej poprzez transfer pieniędzy i „surowców” (np. utalentowanych muzyków) z grupy zdominowanej do dominującej. Zyski firm płytowych należących do kultury dominującej lub pieniądze z praw autorskich są przykładem przepływu środków finansowych w kierunku tych krajów, które kontrolują międzynarodowy przemysł muzyczny. Nowy etap międzykulturowych kontaktów muzycznych nastąpił w latach siedemdziesiątych, w związku z gwałtownym rozwojem środków masowego komunikowania. Proces kontaktowania się kultur muzycznych za pośrednictwem tych środków Malm nazwał transkulturacją³ (Malm 1993).

Według Margaret Kartomi (1981) akulturacja⁴ muzyczna jest to proces przepływu zbioru treści muzycznych i związanego z nimi systemu ideologicznego (koncepcji muzycznych i pozamuzycznych) z jednej kultury do drugiej. Wyróżnia przy tym trzy główne czynniki sprzyjające procesowi akulturacyjnemu: 1) nacisk dominującej kultury w sytuacjach

³ Powszechnie używany w literaturze antropologicznej termin „akulturacja” sugeruje jednostronne przejmowanie treści jednej kultury przez drugą. Termin „transkulturacja” akcentuje wzajemną wymianę między kulturami kontaktujących się ze sobą grup.

⁴ Autorka używa terminu „transkulturacja”.

kolonialnych, 2) potrzeba artystycznej komunikacji między grupami nie mającymi wspólnej kultury oraz 3) polityczne lub materialne korzyści płynące z przyjęcia nowego systemu muzycznego. Początkowy i trwały impuls dla akulturacji muzycznej ma zwykle charakter pozamuzyczny. W ostatniej fazie akulturacji konflikt i napięcie pomiędzy wchodzącymi w interakcję kulturami zostają rozwiązane na gruncie nowego, synkretycznego i autonomicznego stylu lub gatunku, który przez daną grupę ludzi jest postrzegany jako reprezentujący ich tradycję rodzimą. Od tego momentu proces muzycznej transkulturacji może rozpocząć się od nowa.

Inspiratorem etnomuzykologicznych badań nad akulturacją był w latach pięćdziesiątych Melville Herskovits, który interesował się szczególnie synkrytyzmem kulturowym jako istotnym aspektem procesu akulturacji. Synkrytyzm uczony ten definiował jako

„[...] przypisywanie starych znaczeń nowym elementom lub zmianę kulturowego znaczenia starych form na skutek przypisania im nowych wartości” (Herskovits 1948, s. 553).

Głównym przedmiotem studiów nad synkrytyzmem muzycznym był mechanizm powstawania nowych stylów, form i gatunków, który w starszej literaturze przedmiotu wyjaśniano za pomocą koncepcji kompatybilności kulturowej. W opublikowanej w 1952 r. pracy *African influence on the music of the Americas* Richard Waterman wysunął tezę, że afroamerykański synkrytyzm powstaje na skutek podobieństwa stylistycznego (harmonika i struktura skal) między muzyką zachodnią a afrykańską:

„Pomiędzy afrykańską a europejską muzyką istnieje wystarczająca ilość analogii, by umożliwić synkrytyzm muzyczny” (Waterman 1952, s. 207–10).

Ideę tę rozwinął później Alan P. Merriam w pracy z 1955 r. *The use of music in the study of a problem of acculturation*:

„Jeśli dwie, pozostające w stałym kontakcie grupy ludzi mają wiele cech wspólnych w jakiejś dziedzinie kultury, to wymiana idei między nimi będzie znacznie częstsza niż w przypadku, gdy charakterystyczne cechy ich kultury znacznie się od siebie różnią” (Merriam 1955, s. 28).

Podstawą tego wniosku były przeprowadzone przez autora badania nad procesem przemian rodzimej muzyki afrykańskiej i indiańskiej pod wpływem kontaktu z muzyką zachodnią. Kompatybilność stylistyczna

muzyki afrykańskiej i europejskiej powoduje łatwe mieszanie się obu tych stylów muzycznych, podczas gdy ogromne różnice między muzyką indiańską a europejską uniemożliwiają ich wzajemne współistnienie w jednym, synkretycznym stylu indiańsko-europejskim (Merriam 1955, s. 28). Rozwijając myśl Merriama Bruno Nettl, jeden z najaktywniejszych badaczy akulturacji, sformułował wniosek, że

„[...] od liczby różnic pomiędzy dwoma stylami uzależniony jest stopień zmiany danej pieśni [...]. I odwrotnie – ilość zmian w pieśni wchodzącej do nowego [kulturowo] repertuaru jest wskaźnikiem liczby różnic między dwoma nakładającym się stylami” (Nettl 1953, s. 218).

Wyróżnił przy tym trzy rodzaje relacji pomiędzy pozostającymi w kontakcie stylami muzycznymi: 1) style mogą być identyczne, 2) style mogą być podobne, 3) style mogą być całkowicie różne. Przykładem dwóch całkowicie odmiennych stylów muzycznych jest zachodnioeuropejska pieśń ludowa oraz muzyka Indian północnoamerykańskich. Natomiast zachodnioeuropejska pieśń ludowa i muzyka afrykańska stanowi, wg Netla, przykład podobnych, choć nie identycznych stylów muzycznych.

W pracy *Music in primitive culture* z 1956 r. ten sam badacz wysunął koncepcję „cech silnych kontra słabym” (1956, s. 132–33); w stylu muzycznym każdej kultury można wyróżnić cechy zasadnicze lub centralne oraz cechy mniej ważne, słabsze lub drugorzędne. Cechy centralne i silne pozostają odporne na akulturację, podczas gdy cechy słabe ulegają transformacji i biorą udział w procesie synkretyzmu muzycznego. Przykładem cech centralnych w muzyce afrykańskiej jest „gorący” rytm oraz technika antyfonalna i responsorialna. Polifonia i typy skali należą do słabych, drugorzędnych cech afrykańskiego stylu muzycznego. Koncepcje stylistycznej kompatybilności oraz cech centralnych przeciwstawionych drugorzędnym rozwijał Nettl w późniejszych swoich pracach: w *Some aspects of the history of world music in the twentieth century: questions, problems and concepts* z 1978 r., w *The study of ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts* z 1983 r. oraz w pracy *The western impact on world music: change, adaptation, and survival* z 1985 r. Style hybrydyczne powstają najszybciej wtedy, gdy kompatybilność muzyczna między kulturą zachodnią a niezachodnią jest wyraźna, a co najważniejsze – gdy w obu wchodzących w kontakt stylach muzycznych istnieje opozycja między centralnymi i drugorzędnymi cechami

stylu. I tak np. w muzyce zachodniej harmonika, idea dużych zespołów oraz proste, lecz stabilne rytmy mają, wg Nettla, znaczenie pierwszorzędne, podczas gdy drobne odchylenia temperacji, sytuacje wykonawcze i notacja muzyczna należą do grupy cech drugorzędnych. Synkretyzm muzyczny następuje wtedy, gdy muzyka niezachodnia przejmuje centralne (np. harmonikę), lecz niekompatybilne z nią cechy muzyki zachodniej. Jeżeli natomiast muzyka niezachodnia akceptuje drugorzędne, lecz kompatybilne z nią cechy stylu zachodniego, to mamy do czynienia z modernizacją (Nettl 1978, s. 134).

Rozpoczęte w latach pięćdziesiątych badania nad synkretyzmem muzycznym miały w dużym stopniu charakter etnocentryczny, albowiem koncentrowały się przede wszystkim na wpływie industrialnej cywilizacji zachodniej na kultury pozaeuropejskie. Proces akulturacyjny ukazywano jako jednostronne przejmowanie treści kulturowych przez społeczności „prymitywne” od „wyżej” rozwiniętych cywilizacji. Kulturę dominującą traktowano przy tym jako stały czynnik akulturujący, kulturę zdominowaną natomiast jako system ulegający zmianom. I tak Bruno Nettel wysunął, zakwestionowany zresztą przez Merriama pogląd, że akulturacja muzyczna „prawie zawsze przebiega od grup bardziej zaawansowanych do prymitywnych” (Nettl 1956, s. 120), a „bardziej skomplikowany styl ma tendencję do wywierania wpływu na prostszy” (Nettl 1958, s. 523), przy czym „tradycja ustna jest prostsza niż zapisana” (Nettl 1956, s. 120).

We współczesnej literaturze poddano krytyce wcześniejsze założenia badań nad synkretyzmem muzycznym. Przede wszystkim zakwestionowano koncepcję kompatybilności stylistycznej. Wprawdzie podobieństwo stylów muzycznych może być intuicyjnie wyczuwane przez badacza, jest jednak bardzo trudne do naukowego wykazania. Nie jest przy tym pewne, czy podobieństwo stylistyczne jest rzeczywiście najważniejszym czynnikiem ułatwiającym proces przemian w muzyce. W niektórych przypadkach kompatybilność stylów może ułatwiać lub utrudniać proces synkretyzmu, gdy jest on już w toku. Rzadko jednak analogie muzyczne są czynnikiem inicjującym proces akulturacyjny, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że użytkownicy większości kultur są na ogół konserwatywni. Wydaje się, że gdy w interakcję zaangażowane są całe systemy kulturowe, czynniki czysto muzyczne stanowią bardzo niewielką część ogólnego impulsu inicjującego proces przemian. Klaus Wachsmann wysunął np. tezę, że synkretyzm może równie dobrze wynikać z wysokiego

wartościowania cech muzyki europejskiej, niezależnie od tego, czy są czy nie są one kompatybilne z cechami muzyki rodzimej, ulegającej wpływom (Wachsmann 1961, s. 147). Trudno byłoby znaleźć ważne muzyczne powody, dla których muzyka jakiegokolwiek kultury nie mogłaby wchodzić w interakcje z muzyką dowolnej innej kultury. Nadto o każdej muzyce można powiedzieć, że jest podobna pod jakimś względem do innej.

Wątpliwości budzi również koncepcja cech głównych przeciwstawionych drugorzędnym. Wprawdzie jest ona oparta na wiarygodnej hipotezie, że niektóre właściwości muzyki są na ogół postrzegane przez ludzi jako ważniejsze lub bardziej centralne aniżeli inne, lecz weryfikacja tej hipotezy w praktyce nastręcza poważne trudności. Nie możemy bowiem stwierdzić z całą pewnością, które cechy są ważniejsze od innych, zwłaszcza że nie bardzo wiadomo, kto mógłby pełnić rolę eksperta w tej kwestii. Pośrednie lub bezpośrednie wypowiedzi użytkowników danego stylu muzycznego (Nettl 1978, s. 126) nie zawsze są w tym przypadku argumentem najbardziej przekonującym, albowiem w obrębie danej grupy mogą wystąpić znaczne różnice w ocenach bądź oceny niejednoznaczne, a nawet mylne. I tak np. niektórzy mogą sądzić, że centralne znaczenie w muzyce europejskiej w XIX w. miały duże zespoły orkiestrowe. Lecz równie uprawnione byłoby twierdzenie, że główną cechą muzyki w tym okresie było wirtuozowskie wykonanie solowe. Z drugiej strony zjawisko jazzu wskazuje, że tzw. centralna idea dużego zespołu w ogóle nie wzięła udziału w procesie afroamerykańskiego synkretyzmu muzycznego. Jazz bowiem nie jest, jak powszechnie wiadomo, wykonywany przez zespoły duże, podobne do europejskich orkiestr symfonicznych.

Należy też zwrócić uwagę, że opisywany przez Watermana i Nettla mechanizm synkretyzmu muzycznego dotyczył procesów akulturacyjnych przebiegających tylko między dwoma kontaktującymi się kulturami, przede wszystkim zaś – zachodnią i niezachodnią. Przedstawione przez tych badaczy koncepcje nie rozwiązują problemu syntezy kilku współdziałających ze sobą kultur. I tak np. trudnym, a nawet niewykonalnym zadaniem byłoby wyodrębnienie wszystkich elementów wchodzących w skład muzyki kubańskiej, która łączy w sobie najróżnorodniejsze tradycje muzyki europejskiej, afrykańskiej i azjatyckiej narodów żyjących na Kubie od 1510 r. Nawet gdybyśmy zdołali dokonać klasyfikacji wszystkich tych elementów ze względu na stopień ich wzajemnej kompatybilności oraz znaczenia (centralne – poboczne), to i tak rezultaty byłyby wątpliwe,

opierałyby się bowiem na zbyt wielkiej liczbie arbitralnych decyzji. Ogromne trudności stwarzałyby także prześledzenie i wyjaśnienie interakcji zachodzących pomiędzy wszystkimi cechami wszystkich stylów wchodzących w skład obecnej tradycji, ukształtowanej w długim procesie kulturowych kontaktów. A nawet gdyby udało się wszystkie te procesy wyodrębnić i zinterpretować, to i tak nie poszerzylibyśmy w znaczący sposób naszej wiedzy o muzyce kubańskiej, która od XVI w. przeszła proces głębokich przemian i transformacji. A zatem wymiana pojedynczych cech nie może być głównym przedmiotem badań nad synkretyzmem muzycznym, który nie polega na prostej adaptacji poszczególnych elementów kulturowych lub nawet ich kompleksów. Zjawisko to jest uzależnione od szerzej ujętych i często dość skomplikowanych mechanizmów społecznych działających w sytuacji kontaktowania się ze sobą różnych systemów (Malinowski 1958; Linton 1963).

W artykule *The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts* Margaret Kartomi (1981) proponuje odmienną koncepcję powstawania synkretyzmu muzycznego i twierdzi, że wczesny etap muzycznej akulturacji można wyjaśnić przez analogię do wczesnego etapu mieszania się dwóch języków, wywołanego kontaktem kulturowym. W początkowym okresie kontaktu muzyka i język jednej, zwykle bardziej dynamicznej kultury, na ogół dominują nad drugą i przyczyniają się do wzbogacenia liczby elementów w nowo powstającej muzycznej i językowej syntezie. Jeżeli grupie zdominowanej narzuca się pewien system muzyczny, to zwykle jest on pojmowany i wykonywany w bardzo zredukowanej, uproszczonej formie. Stopień uproszczenia zależy w dużej mierze od poglądów na temat własnej muzyki, a także od emocjonalnej, zwykle niechętniej, postawy wobec grupy dominującej. Jest przy tym sprawą oczywistą, że żadna grupa ludzka w pierwszym, a nawet w drugim pokoleniu nie zaadaptuje w sposób kompletny obcej kultury muzycznej, a także nie zapomni całkowicie muzyki własnej. Początkowo więc uprawia się narzuconą i zredukowaną muzykę obcą, nasyconą elementami własnej tradycji. Proces ten jest z grubsza podobny do rozwoju języków mieszanych, które jak wskazują badania lingwistów, powstają dlatego, że ludzie nie mający wspólnego języka muszą porozumiewać się ze sobą (Hymes 1971, s. 105). Na przykład Meksykanie w Anglii mogą próbować, początkowo bardzo nieskładnie, porozumiewać się po angielsku, tworząc stopniowo mieszankę (ang. *pidgin*) zawierającą elementy własnego języka. W podobny sposób moż-

na tłumaczyć powstawanie mieszanek muzycznych. W pierwszym okresie wzajemnych kontaktów ludzie mogą odczuwać potrzebę muzycznego porozumiewania się. Grupy wchodzące w interakcję będą uczyły się wspólnego muzykowania, poszukując wspólnego języka muzycznego porozumienia, którym przeważnie jest muzyka kultury dominującej. Mieszanki językowe (*pidgin*), czyli formy językowe kształtujące się w pierwszym okresie zetknięcia się kultur odmiennych, są jednak tak ograniczone leksykalnie i strukturalnie, że mają krótki żywot. Gdy kontakty stają się bliższe, jedna grupa zwykle uczy się języka innej grupy w sposób bardziej pełny, a kiedy cała społeczność językowa porzuca swój poprzedni język lub języki i zaczyna traktować pierwotną mieszankę za swój język ojczysty, wówczas staje się on tzw. językiem kreolskim, tym różniącym się od mieszanki, że ma pełnię cech systemu językowego, który pewna grupa ludzi uważa za swój własny.

Nie jest rzeczą trudną znaleźć przykłady muzyki „kreolskiej”, tzn. takiej, która powstała w wyniku kontaktu pomiędzy różnymi kulturami, a która traktowana jest obecnie jako rodzima tradycja pewnej grupy ludzkiej. Znacznie trudniej jednak znaleźć przykłady muzyki mieszanej, odpowiadające najwcześniejszemu etapowi powstawania języków typu *pidgin*. Rekonstrukcję tego procesu w odniesieniu do przeszłości uniemożliwia brak źródeł, współcześnie zaś sytuacje porównywalne do tych, które zapoczątkowały proces mieszania się dwóch stylów muzycznych nie występują (np. niewolnictwo). Brak materiałów ukazujących procesy muzyczne we wczesnej fazie kontaktu sprawia, że nasze rekonstrukcje mogą mieć jedynie hipotetyczny charakter. Przykładem takiej rekonstrukcji może być opisywany przez Margaret Kartomi, równoległy do rozwoju języka proces kształtowania się muzyki portugalsko-malajskiej. Funkcjonująca do dnia dzisiejszego w wiosce Tuku niedaleko Dżakarty malajsko-portugalska mieszanka językowa rozwijała się od wieków równolegle z mieszaną muzyką malajsko-portugalską, zwaną *kroncong asli* (autentyczny *kroncong*). *Kroncong* rozwinął się wśród afrykańskich, hinduskich i malajskich niewolników, których właścicielami byli Portugalczycy w różnych częściach Azji Południowo-Wschodniej. Niewolnicy ci uzyskiwali wolność pod warunkiem przyjęcia chrześcijaństwa. Nawróceni Afrykańczycy, Hindusi i Malajowie zaliczani byli do grupy *Portugis* i uzyskiwali wyższy status społeczny. Członkowie wieloetnicznej grupy niewolników starali się mówić po portugalsku po pierwsze dlatego, że początkowo był to jedyny język porozumiewania się, pod drugie zaś dlatego,

że w interesie własnej wolności dążyli do adaptacji religii i symboli Portugalczyków, do których należała również portugalska muzyka, którą wykonywali. Nie ma dowodów, że praktykowali oni jakąś hinduską, afrykańską lub malajską muzykę i tańce, co nie jest dziwne, zważywszy niewielką motywację do podtrzymywania rodzimej tradycji.

Oparta na bazie portugalskiej muzyka kroncong, podobnie jak portugalsko-malajska mieszanka językowa jest bardzo odległa od XVI-wiecznego, portugalskiego modelu. Nie wiemy, w jaki sposób uwolnieni niewolnicy, reprezentujący różne tradycje muzyczne przyswajali i modyfikowali muzykę portugalską, nie potrafimy też nic powiedzieć o stylach wykonawczych w tej pierwszej fazie kontaktu kulturowego. Prawdopodobnie jednak nie znający tradycji portugalskiej muzycy przeszli przez okres prób i błędów będących pochodną rodzimych nawyków i preferencji. Możliwe, że przejęte ludowe pieśni portugalskie wykonywali w wolniejszym tempie, pozostając w zgodzie z wolniejszym tempem tropikalnego życia. Być może wzbogacili pieśń portugalską obcym dla niej rubatem oraz ozdabiali proste melodie glisandami i licznymi zwrotami melodycznymi. Nie mamy możliwości zbadania, w jaki sposób przebiegały te wszystkie transformacje, choć jedno wydaje się pewne: w tym i w innych przypadkach kontaktu estetyczne gusty i standardy wykonawcze, jak również przypisywane muzyce znaczenia pozamuzyczne o wiele trudniej przekraczały granice kulturowe aniżeli przedmioty materialne, jak np. instrumenty muzyczne (Kartomi 1981, s. 244).

Rodzaje przekształceń akulturacyjnych

W wyniku procesu akulturacji następują różnorodne przekształcenia jednej lub obu kontaktujących się ze sobą kultur. W zależności od warunków, w jakich przebiega kontakt, akulturacja może spowodować pewne modyfikacje systemu, jego reorganizację, wreszcie hybrydyzację, czyli powstanie nowej, synkretycznej całości kulturowej. Rezultatem procesu akulturacyjnego może być także stopniowe ubożenie systemu kulturowego i zanikanie poszczególnych elementów tradycji. W skrajnym przypadku intensywne procesy akulturacyjne mogą prowadzić do całkowitego zaniku kulturowej odrębności systemu.

Najważniejsze opisane w dotychczasowej literaturze przedmiotu skutki akulturacji muzycznej można sprowadzić do sześciu podstawo-

wych: 1) całkowite odrzucenie wkraczającej kultury muzycznej, 2) wymiana pojedynczych elementów tradycji muzycznej, 3) pluralistyczna koegzystencja, 4) muzyczne odrodzenie narodowe, 5) zanik tradycji muzycznej, 6) zubożenie tradycji muzycznej (por. Nettl 1978, s. 130–4; Kartomi 1981, s. 234–239). Należy jednak podkreślić, że nie jest to kompletna lista wszystkich możliwych skutków procesu akulturacyjnego, który w określonych warunkach może prowokować odmienne i nieprzewidywalne reakcje we wszystkich systemach kulturowych biorących udział w wymianie.

1. Odrzucenie muzyki wkraczającej

Całkowite lub prawie całkowite odrzucenie wkraczającej kultury muzycznej może nastąpić z wielu różnych powodów. Istotną przyczyną mogą być m.in. bariery ekonomiczne, klasowe, technologiczne, zwłaszcza wtedy, gdy wkraczająca muzyka wymaga technologii nieosiągalnej w kulturze zdominowanej. Odrzucenie może być spowodowane negatywnym stosunkiem do „muzyki zapożyczonej od barbarzyńców” lub wynikać z postaw natywistycznych, tzn. zorientowanych na ochronę „czystości” własnej kultury. Etnocentryzm wiąże się na ogół z negatywnym stosunkiem do muzyki odmiennej i może niekiedy spełnić pozytywną rolę jako środek obrony przeciwko obcej dominacji. Na przykład przekonanie etnocentrycznie zorientowanych Jawajczyków o swojej wyższości kulturowej uchroniło jawajską tradycję muzyczną od europejskich wpływów stylistycznych zarówno na dworze, jak i na wsi. Po wiekach kontaktu z Europą muzyka gamelanu brzmi całkowicie po jawajsku i nie wykazuje wpływów europejskiej harmoniki, czy innych aspektów zachodniego stylu muzycznego. Mimo to wpływ europejskiej cywilizacji daje się dość wyraźnie zauważyć: w wyniku kontaktu z zachodnimi salami koncertowymi i muzyką komercyjną nastąpiła sekularyzacja gamelanu, zwłaszcza w ośrodkach miejskich. Pod wpływem mediów dokonana się częściowa unifikacja różnych regionalnych stylów gamelanu. Wprowadzenie europejskiego zapisu nutowego spowodowało ograniczenie improwizacji. Zmiana sytuacji muzycznej (duże sale koncertowe) przyczyniła się z kolei do znacznego powiększenia gamelanu. Przykłady te wskazują, że całkowite odrzucenie przez system kulturowy muzyki kultury wkraczającej w praktyce nie występuje. W kulturach pozostających w długim kontakcie pewna wymiana zawsze zachodzi.

2. Wymiana pojedynczych elementów tradycji muzycznej

Historia zna wiele przykładów przekazywania i przejmowania przez poszczególne kultury pojedynczych elementów muzycznych pochodzących z różnych źródeł. Przejmowanie elementów, określane niekiedy także terminem „inkorporacja”, dokonuje się najczęściej w warunkach pokojowych, tzn. bez użycia politycznej lub militarnej przemocy. Na przykład przejmowanie niektórych elementów muzyki indyjskiej do muzyki pop i rockowej na Zachodzie w latach siedemdziesiątych odzwierciedlało zainteresowanie wschodnimi religiami. Należy jednak zaznaczyć, że zapożyczanie pojedynczych elementów muzycznych samo w sobie nie stanowi przyczyny zasadniczych przeobrażeń w systemie kulturowym i nie zawsze wiąże się ze znaczącą zmianą gustów, postaw lub koncepcji. Jest to raczej warunek wstępny ewentualnej akulturacji muzycznej. Do najczęściej spotykanych w historii przypadków zapożyczania pojedynczych elementów należy wymiana instrumentów muzycznych, której przykładem może być dyfuzja instrumentów smyczkowych na świecie. Jednakże gdy instrumenty przekraczają bariery kulturowe, niekoniecznie przynoszą ze sobą dawne, związane z nimi koncepcje muzyczne; rebab na Środkowym Wschodzie reprezentuje pod tym względem całkowicie odmienny świat od rebabu na Jawie.

3. Pluralistyczna koegzystencja tradycji muzycznych

Kultura może w pełni kontynuować swą własną muzykę, tolerując muzykę innych grup etnicznych i rozdzielając od siebie wszystkie występujące w jej obrębie tradycje muzyczne. Tradycyjna muzyka Eskimosów koegzystuje na wschodnim wybrzeżu Grenlandii z muzyką zachodnią, przy czym każda z nich zachowuje swą autonomię (Olsen 1972, s. 32–7). Muzyczny pluralizm pojawia się najczęściej w bi- lub multietnicznych środowiskach miejskich i trwa tak długo, jak długo przedstawiciele każdej z kultur muzycznych działają oddzielnie, wyłącznie na użytek swojej grupy etnicznej. W końcu jednak niektórzy muzycy mogą przystąpić do wspólnego muzykowania, łącząc i transformując elementy pochodzące z dwóch lub więcej tradycji. W ten sposób może dojść do powstania jakiegoś syntetycznego stylu muzycznego. Subkategorią pluralistycznej koegzystencji jest muzyczna „podzielność” lub „dwujęzyczność”. Czasami członkowie dwu- lub wieloetnicznego społeczeństwa uczą się w dzieciństwie zarówno swojej własnej muzyki, jak też muzyki innej grupy

etnicznej, przy czym oba style nigdy nie mieszają się ze sobą. Na przykład niektórzy ludzie żyjący na pograniczu centralnej i zachodniej Jawy potrafią śpiewać zarówno w centralno-, jak i zachodniojawajskim stylu muzycznym. Większość z nich wychowywała się bowiem w środowisku dwujęzycznym, posługując się do dnia dzisiejszego dwoma językami i dwoma stylami muzycznymi. Wśród Indian Flathead, których badał Merriam, są osoby posługujące się zarówno indiańskim, jak i europejskim stylem muzycznym w czystej, niemieszanej postaci. Dziecko indiańskie uczy się w szkole gry na klawirze, a jednocześnie w środowisku rodzinnym zdobywa kompetencję w zakresie muzyki tradycyjnej. Charakterystyczną cechą Flathead jest to, że nigdy nie łączą ze sobą obu stylów (Merriam 1964, s. 315).

4. Natywistyczne odrodzenie muzyczne

Kultura, która na skutek obcej dominacji zarzuciła uprawianie własnej muzyki, może w końcu uświadomić sobie niebezpieczeństwo utraty tożsamości, czyniąc wysiłki w kierunku odrodzenia rodzimej tradycji. Odrodzenie natywistyczne jest często wywołane dążeniem do osiągnięcia narodowego lub rasowego prestiżu, a także z innych powodów: historycznych, artystycznych lub turystycznych. Na przykład pod naciskiem grupy zainteresowanych osób, ministerstwo kultury na Malajach postanowiło w latach siedemdziesiątych doprowadzić do odrodzenia całkowicie już zapomnianej muzyki i tańca *gamelan joget gamelan* (muzyka taneczna) uprawianej ongiś m.in. na dworze w Trengganu. Działania te były częścią ówczesnej polityki kulturalnej rządu, mającej na celu narodową integrację wieloetnicznego społeczeństwa malajskiego poprzez promocję malajskich form artystycznych (por. niżej). Z podobnych, patriotycznych względów Izrael próbował reaktywować dawne żydowskie tańce ludowe, opisywane w Talmudzie i w Biblii. Odrodzone izraelskie tańce ludowe łączą elementy tradycji chasydzkiej i jemenickiej z elementami tańców różnych narodów, z którymi Żydzi pozostawali w kontaktach w okresie diaspory (A. Kaufman 1951, s. 55–7).

5. Utrata tradycji muzycznej

Utrata tradycji muzycznej może nastąpić albo w konsekwencji przymusu, albo w sposób naturalny, wówczas gdy instytucje społeczne i związana z nimi muzyka wymierają i są zastępowane przez inne. Stoso-

wanie na szeroką skalą różnorodnych środków przymusu (militarnego, religijnego, społeczno-politycznego, kulturalnego) może doprowadzić do całkowitego lub częściowego zastąpienia muzyki jednej kultury przez drugą. Zjawisko to Bruno Nettl nazywa muzyczną utratą (Nettl 1978, s. 130). Jeżeli podporządkowana kultura nie jest w stanie osiągnąć kompromisu z grupą dominującą, wtedy przetrwanie rodzimej muzyki jest narażone na niebezpieczeństwo. Całkowita utrata lub zastąpienie jednej kultury przez drugą następuje jedynie w przypadku, gdy wymiera cała populacja jej przedstawicieli. Przykładem takiej sytuacji może być całkowite zniknięcie kultury Aborygenów w Tasmanii, którzy wyginęli na skutek działań prowadzonych przez osadników australijskich w XIX w. Jednak całkowita utrata tradycji muzycznej jest zjawiskiem rzadkim. Jej ślady na ogół pozostają, najczęściej w postaci elementów składowych innych gatunków lub stylów muzycznych.

6. Muzyczne zubożenie

Zubożenie muzyczne oznacza stopniowe zanikanie niektórych elementów tradycji muzycznej (Nettl 1978, s. 131). Zubożenie wiąże się często z procesem asymilacji, który polega na tym, że jedna z kontaktujących się grup rezygnuje z własnej kultury, przejmując kulturę obcą. Stopniowa redukcja tradycji muzycznej występuje szczególnie wtedy, gdy społeczeństwo zdominowane wysoko ocenia osiągnięcia kultury dominującej, styl jej życia i postawy. Rezygnacja z własnej tradycji na rzecz elementów obcych następuje nawet wtedy, gdy przejmowana muzyka jest całkowicie różna od rodzimej. Przejawem muzycznego zubożenia jest np. zanikanie pewnego rodzaju repertuaru, standaryzacja i uproszczenie stylów wykonawczych bądź też zanikanie tradycyjnej technologii wytwarzania instrumentów, które zastępowane są przez instrumenty obce. Uproszczenie muzyki rodzimej „uwalnia energię”, która może zostać przeznaczona na przyswojenie innej muzyki. Zjawisko zubożenia muzycznego można np. zaobserwować na przykładzie niektórych grup Aborygenów australijskich żyjących obecnie w miastach. Dostosowując się do warunków życia miejskiego ludzie ci niemal całkowicie utracili swoją tożsamość, wykonując ograniczony repertuar muzyki country i pop. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że termin „zubożenie” nie implikuje negatywnej oceny takich praktyk muzycznych; muzyka country lub pop nie jest sama w sobie „gorsza” od plemiennych muzyki Aborygenów. Stan zubożenia polega w tym przypadku na utracie lub redukcji

ogólnych zasobów kultury muzycznej, którymi dysponuje dana grupa ludzi.

Przemiany malajskiej tradycji muzycznej

We współczesnej rzeczywistości kulturowej proces akulturacji oraz jego rezultaty, tzn. przemiany zachodzące w obrębie kontaktujących się systemów, rzadko dają się wyczerpująco wyjaśnić w kategoriach jednego, pojęciowo wyodrębnionego zjawiska. W praktyce mamy przeważnie do czynienia ze skomplikowanymi, wielostronnie uwarunkowanymi i niekiedy sprzecznymi ze sobą procesami szeroko pojętej wymiany kulturowej. Jej efektem jest nie jedno, lecz wiele współwystępujących, zróżnicowanych i powiązanych ze sobą zjawisk, nurtów i tendencji, które tworzą razem niezwykle skomplikowany obraz dokonujących się przemian. Gwałtownie przeobrażająca się od schyłu XIX w. kultura Malajów doświadczyła niemal wszystkich, omówionych wyżej, skutków procesu akulturacyjnego, zainicjowanego wraz z kolonizacją Półwyspu Malajskiego przez Wielką Brytanię. Opisane przez Sooi-Beng Tana dzieje teatru *bangsawan* w Malezji⁵ w ciągu osiemdziesięciu lat są ciekawym przykładem społeczno-kulturowych transformacji determinujących zmianę muzyczną (Tan Sooi-Beng 1989).

Bangsawan powszechnie uważany dziś za tradycyjny teatr malajski, był w istocie jedną z nowych form życia kulturalnego, które powstały w odpowiedzi na społeczne, ekonomiczne i polityczne przemiany spowodowane brytyjską ekspansją kolonialną pod koniec XIX i na początku XX w. Ustanowiony w 1895 r. przez Brytyjczyków nowy system polityczny (utworzono tzw. Sfederowane Państwa Malajskie) przyniósł stabilizację Malajom, przechodzącym w okresie brytyjskiej ekspansji konflikty wewnętrzne. Stabilizacja polityczna oraz wyraźny już z końcem XIX w. wzrost gospodarczy przyciągnęły na Półwysep wielu Chińczyków, Hindusów i Indonezyjczyków. Ludność Malajów wzrosła z 376 tys. w latach 1835–1840 do 4 mln 348 tys. w roku 1931. Etniczni Malajowie, którzy w XIX w. byli populacją dominującą, w 1931 r. stanowili już tylko

⁵ Malezja powstała w 1963 r. z połączenia Federacji Malajskiej. Malaje – nazwa dawnych posiadłości brytyjskich na Płw. Malajskim. Potocznie obejmowała również Archipeląg Malajski. Obecnie Malaje wchodzi w skład Malezji.

44,4% całej ludności Malajów, które stały się państwem wieloetnicznym. Wieloetniczny charakter kolonialnego społeczeństwa malajskiego był najbardziej widoczny w ośrodkach miejskich, gdzie Europejczycy pracowali w rządowych służbach, handlu, finansach, przemyśle węglowym i na plantacjach; Chińczycy z Chin byli zatrudniani w kopalniach rud cyny i w handlu; miejscowi Chińczycy byli tłumaczami i urzędnikami Brytyjczyków; Hindusi z Indii południowych pracowali w firmach kauczukowych i przy budowie linii kolejowych, a Sikhowie⁶ tworzyli policję. Osobną grupę stanowili tzw. *Jawi Pernakan*, czyli urodzeni na Malajach potomkowie kobiet malajskich i kupców południowoindyjskich, pełniący funkcje urzędników i tłumaczy w administracji brytyjskiej. W miastach żyli także arabscy kupcy oraz Malajowie zatrudniani w służbach publicznych, szkolnictwie, w środkach przekazu oraz w policji.

Wraz z rozwojem miast i miejskiej wieloetnicznej populacji, zwłaszcza na zachodnim wybrzeżu Półwyspu, gdzie znajdowała się większość kopalń, powstawały biura, służby publiczne, rządowe, szkoły misjonarskie. Rodziły się nowe formy życia kulturalnego i rekreacji; powstawały kluby, kina, dużą popularnością cieszyły się przedstawienia objazdowych grup operetkowych i wodewilowych z Europy i Ameryki. Objazdowe zespoły teatralne i operowe z Indii i Chin wystawiały indyjskie sztuki, adaptacje Szekspira i arabskie baśnie. Ogólne ożywienie i dynamiczne przemiany życia społeczno-politycznego sprzyjały rozwojowi nowych instytucji kulturalnych, do których należał teatr *bangsawan* (dosł. szlachetność lub coś szlachetnego). Uważa się, że *bangsawan* powstał na Malajach w 1870 r. jako imitacja zachodnioindyjskiego teatru (*Wayang Parsi*) z Gudżeratu wystawiającego sztuki perskie. Malajska nazwa teatru tego rodzaju – *tiruan Wayang Parsi* (dosł. imitacja *Wayang Parsi*) była początkowo używana w ogólniejszym znaczeniu na określenie grup teatralnych wykonujących sztuki perskie w języku malajskim. W połowie 1890 r. została zastąpiona terminem *bangsawan*. Od 1900 r. *bangsawan* nazywano operą, a zespoły teatralne przyjmowały europejskie nazwy, np.: *Opera Yup Chow Thong*, *The Peninsula Opera Coy* i in.

Na przełomie wieków *bangsawan* stał się miejskim teatrem o charakterze popularnym. Nawiązując do teatralnej tradycji malajskiej, różnił

⁶ Utworzony ok. 1500 r. kierunek religijny (gmina) w Pendżabie, o elementach wierzeń hinduistycznych i muzułmańskich, uznający monoteizm, karman i kult świętej księgi *Adigranth*.

się od niej pod niektórymi względami. Podobnie jak w teatrze tradycyjnym akcja większości sztuk toczyła się wokół życia i miłości baśniowych królów i królowych. Sztuki te nie miały scenariuszy, a ich forma stanowiła mieszaninę dramatu, tańca, muzyki, komedii i elementów magicznych. W odróżnieniu od teatru tradycyjnego w *bangsawan* przedstawienia odgrywano na scenie oddzielającej aktorów od widzów siedzących w rzędach. Nadto *bangsawan* był teatrem komercyjnym i musiał przyciągnąć jak najszerzą, wieloetniczną publiczność. Naśladując objazdowe teatry zachodnie, teatr ten włączał do swych przedstawień różne formy rozrywki. Typowe przedstawienie teatralne obejmowało więc nie tylko sztukę z pieśniami i instrumentalnym akompaniamentem, ale także dodatkowe interludia, tj. utwory orkiestrowe, pieśni i tańce nie związane tematycznie z treścią prezentowanej opowieści. Najbardziej charakterystyczną cechą *bangsawan* była różnorodność repertuaru i heterogeniczność przedstawień. Wykonywano repertuar różnych narodowości i grup etnicznych: sztuki hinduskie, arabskie, tureckie, jawajskie, angielskie, holenderskie, chińskie. *Bangsawan* był nie tylko multietniczny i heterogeniczny, ale także wyjątkowo wrażliwy na preferencje publiczności, stale dostosowując się do najnowszej mody. Gdy na początku XX w. modny stał się zachodni wodewil, w *bangsawan* natychmiast pojawiły się dziewczęta ubrane w krótkie bluzeczki i spódniczki. Grupy taneczne wykonywały tango, bluesa, charlestona, fokstrotę, walca, rumbę itd.

Jako wytwór miejskiej heterogenicznej i wieloetnicznej kultury *bangsawan* był także areną zmiany muzycznej. Aby zaspokoić gust publiczności miejskiej, muzyka *bangsawan* musiała przejmować najnowsze trendy w muzyce popularnej innych części świata, nadawanej przez radio i nagrywanej na płyty. „Egzotyczne” pieśni z Ameryki, Hiszpanii, Rosji, Hawajów, Indii i Egiptu wykonywane przez zespoły występujące na Malajach natychmiast znajdowały się w repertuarze *bangsawan*. Zmieniały się także zespoły instrumentalne, które szybko adaptowały wszystkie nowości z Zachodu i z innych części świata. Zespoły instrumentalne towarzyszące przedstawieniom teatru *bangsawan* jeszcze w ubiegłym stuleciu (harmonium i tabla) uzupełniano instrumentami europejskimi. Na przełomie wieków orkiestra zespołu Opera Wayang Yup Chow Thong składała się z fortepianu, fletu, harmonium, skrzypiec i tabli. W latach dwudziestych XX w. orkiestra *bangsawan* składała się zwykle z fortepianu, bębna, pary skrzypiec, kornetu oraz puzonu.

Na podstawie analiz płyt pochodzących z lat trzydziestych z muzyką

wykonywaną w czasie przedstawień teatralnych można stwierdzić, że stanowiła ona w zasadzie mieszaną elementów malajskich i europejskich. Do elementów malajskich należały: technika wokalna, rodzaj ornamentacji, sposób akcentowania fraz, linearyzm faktury, tzn. wyraźnie wyodrębniające się i stosunkowo niezależne linie melodyczne, cyklizacja modeli rytmicznych bębna oraz użycie poetyckich tekstów malajskich. Spośród ważnych elementów zachodniego stylu muzycznego należy wymienić przede wszystkim harmonizację melodii bądź sugestie systemu tonalnego zawarte w ukształtowaniu linii melodycznej, ścisły związek między tekstem i muzyką oraz instrumentację. W pieśniach ilustrujących przedstawienia malajskie nie podkreślano specjalnie zachodnich elementów stylu, a nawet całkowicie z nich rezygnowano. Muzyka towarzysząca sztukom zachodnim brzmiała prawie całkowicie po europejsku, a jedynymi elementami malajskimi pozostawała struktura tekstu oraz styl wokalny.

W pieśniach nie związanych ani ze sztukami malajskimi, ani z zachodnimi do malajsko-zachodniego trzonu stylistycznego dodawano na ogół jeden lub dwa elementy charakterystyczne dla innych tradycji muzycznych. Na przykład w pieśni arabskiej dodawano bliskowschodni rytm i skalę. W pieśni chińskiej – skalę pentatoniczną; w pieśni indyjskiej – indyjski wzór rytmiczny, strukturę melodyczną oraz obowiązkowo harmonium; w pieśniach jawańskich natomiast wykorzystywano skale oraz specyficzną fakturę rytmiczną. W zależności od zdolności muzyków i rodzaju przedstawianych opowieści dokonywano stosownych zmian w podstawowym zachodnio-malajskim idiomie muzycznym. Orkiestra towarzysząca przedstawieniom teatralnym składała się z instrumentów zachodnich, malajskich i hinduskich, przystosowując się na bieżąco do najnowszych trendów na Zachodzie, w Indiach i na Malajach. Do istniejących już zespołów wciąż dodawano nowe instrumenty tak, że w latach trzydziestych duże orkiestry stały się normą.

W ramach *bangsawan* dokonywał się zatem intensywny proces akulturacyjny i wymiana elementów muzycznych pochodzących z wielu różnych źródeł. Wśród wielu czynników sprzyjających kontynuacji tego procesu przez kilka dziesiątków lat należy wymienić przede wszystkim:

1. Nieantagonistyczne stosunki między zamieszkującymi Malaje grupami etnicznymi, co znalazło oddźwięk w *bangsawan*, otwartym dla wykonawców wszystkich narodowości. Artyści malajscy pracowali, mieszkali i podróżowali z Filipińczykami, Hindusami, Chińczykami i Ara-

bami. Wszyscy muzycy dobrze znali muzykę malajską, europejską, hinduską, arabską i chińską.

2. Proakulturacyjne postawy wykonawców i publiczności *bangsawan*; słuchanie i wykonywanie muzyki zachodniej było „prestżowe”, a „zeuropeizowaną” muzykę *bangsawan* uważano za modną i nowoczesną. Teatr ten prezentował bowiem gwałtownie zmieniającą się muzykę popularną, wykonywaną przez wielkie gwiazdy, rozpowszechnianą przez płyty, radio, teatry, lokale dancinowe oraz kabarety.

3. Rozwój technologii i środków masowego przekazu, przede wszystkim zaś radia i płyt. Za pośrednictwem radia i gramofonu wykonawcy *bangsawan* zapoznawali się z najnowszą muzyką popularną wszystkich części świata.

4. Neutralny stosunek władz kolonialnych do działalności *bangsawan*; w przeciwieństwie do produkcji filmowej, przedstawienia tego teatru nie podlegały brytyjskiej cenzurze.

Pod koniec lat trzydziestych i w latach czterdziestych, głównie na tle problemów ekonomicznych, nastąpił wzrost napięcia w stosunkach między zamieszkującymi Malaje grupami etnicznymi. Konflikty etniczne przyczyniły się do rozwoju malajskiego ruchu narodowego, którego ideologię propagowano przede wszystkim poprzez teatr. Działacze na rzecz odrodzenia narodowego przystąpili jednak do krytyki dotychczasowej formuły *bangsawan* sądząc, że prezentowany w nim fantastyczny świat baśni nie może być nośnikiem idei malajskiego nacjonalizmu. Z drugiej strony, wykształceni w brytyjskich szkołach Malajowie zaczęli oceniać *bangsawan* według standardów zachodnich, krytykując kolokwialność języka, kostiumy, scenografię, elementy magiczne, a także interludia. Powołano więc do życia wzorowany na modelu zachodnim, realistyczny teatr zwany *sandiwara*. Wystawiane w tym teatrze sztuki oparte były na pisanych w malajskim języku literackim scenariuszach o tematyce narodowej i filozoficznej. Wkrótce potem nastąpiła reorientacja repertuarowa *bangsawan*, który w trosce o własną konkurencyjność zaczął wystawiać oparte na tradycyjnej epice malajskiej (*sedžarah*) sztuki o tematyce historycznej. Ich bohaterami byli legendarni herosi, sultani i arystokraci w starych, malajskich kostiumach. Przedstawiając chwalebną przeszłość Malajów i ich dawnych władców, sztuki te miały wywoływać w widzach poczucie etnicznej dumy i narodowej solidarności.

Proces „malaizacji” *bangsawan* i oczyszczania go z elementów obcych nasilił się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych i osiągnął apo-

geum w okresie walki o niepodległość. Utworzona w 1946 r. Zjednoczona Organizacja Narodowa, wezwała zespół *bangsawan* do kampanii na rzecz tej partii w czasie pierwszych wyborów w 1955 r., na krótko przed uzyskaniem niepodległości w 1957 r. Odrodzenie „czystej” tradycji malajskiej stało się naczelnym hasłem polityki kulturalnej rządu niepodległej Malezji, poczynając od lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Przyjęto przy tym trzy zasady: 1) narodowa kultura Malezji musi stanowić syntezę kultur rodzimych, 2) do kultury narodowej mogą być włączone odpowiednie i „mądre” elementy napływowych grup etnicznych oraz 3) podstawę kultury narodowej stanowi islam. Ucieleśnieniem wizji kultury narodowej miał się stać *bangsawan*, który został poddany dalszemu procesowi intensywnej „malaizacji”. Heterogeniczny, wieloetniczny i wrażliwy na zmieniające się konteksty życia społecznego *bangsawan* z początku XX w. stał się stopniowo ostoją „tradycji” nowej, wykreowanej na bieżące potrzeby polityki narodowościowej państwa. Sztuki malajskie stanowią obecnie trzon repertuaru, z którego całkowicie zniknęły przedstawienia chińskie, hinduskie czy zachodnie. Składająca się z instrumentów zachodnich, malajskich, hinduskich i innych orkiestra została zastąpiona przez „tradycyjny” zespół malajski, w którego skład wchodziły skrzypce, akordeon, reban i gong. Oczyszczeniu z obcych elementów uległa również sama muzyka. Lecz nowy *bangsawan* nie przyciąga, jak dawniej, licznych widzów. Niemalajskie społeczności w Malezji nie są zainteresowane jego repertuarem, sami zaś Malajowie, zwłaszcza młodsze pokolenia nie identyfikują się ze sztuczną i obcą im pod każdym względem konwencją artystyczną tego teatru. Państwowa interwencja zepchnęła *bangsawan* na margines życia kulturalnego współczesnej Malezji.

Przemiany kultury muzycznej a środki masowego przekazu

Rozpowszechnianie muzyki tradycyjnej przez środki masowego przekazu rozpoczęło się na początku XX w. Firmy fonograficzne takie jak Columbia Phonograph Company, Pathé Frères, Victor Talking Machine Co., Gramophone Co. i Carl Lindström Aktiengesellschaft, już wtedy nagrywały muzykę w Azji, w Rosji, w Afryce Północnej i w Ameryce Łacińskiej (Gronow 1981). Przed wybuchem II wojny światowej powstawały pierwsze większe kolekcje nagrań tradycyjnej muzyki

pozaeuropejskiej: Karl Lindström wydał album płytowy, do którego materiał, pochodzący z Japonii, Chin, Bali, Jawy, Sundy, Indii, Iranu, Egiptu i Tunezji, wybrał i skomentował Erich M. von Hornbostel (Kunst 1959, s. 23). Według opinii szwedzkiego badacza Kristera Malma zainteresowanie rodzącego się przemysłu fonograficznego muzyką pozaeuropejską wynikało po prostu z dążenia do osiągnięcia jak największych zysków:

„Firmy płytowe szybko zorientowały się, że nie istnieje muzyka, którą można sprzedać każdemu nawet w ramach jednego, małego społeczeństwa. Musiały wypuszczać płyty z muzyką różnych grup etnicznych, obszarów geograficznych i warstw społecznych. Ludzie nie kupią płyty, jeśli nie znajdą na niej znanej sobie muzyki. To właśnie doprowadziło do rozkwitu przemysłu fonograficznego na wszystkich kontynentach” (Malm 1993, s. 339).

Zdając sobie sprawę z rynkowej wartości płyt z muzyką „egzotyczną”, powojenny przemysł fonograficzny pozyskał do współpracy wielu najwybitniejszych etnomuzykologów tego okresu, którzy zapewniali wysoki poziom i autentyzm prezentowanego materiału. Ekspertem amerykańskiej Columbii był Alan Lomax, pod którego redakcją ukazały się liczne płyty z nagraniami muzyki wielu regionów świata (m.in. z Francji, Australii, Indonezji, Japonii, Afryki). Z firmą Ethnic Folkways współpracował Willard Rhodes (płyty z muzyką Indian Sjuksów, Nawaho, Apaczów, Hopi, Juma), Mieczysław Kolinski (m.in. muzyka Palestyny), Alain Daniélou (muzyka Indii), Gilbert Rouget i wielu innych. Muzykę pozaeuropejską publikowały w tym okresie liczne firmy płytowe, jak np. Colloseum, English Columbia, His Master's Voice, Musique Monde, Philips, Musica Viva, Disques Africavox, Chant du Monde.

Dążenie do coraz większych zysków zadecydowało o stopniowej modyfikacji struktury nagrywanego tradycyjnego repertuaru muzycznego. Największym zainteresowaniem przemysłu fonograficznego cieszyły się te rodzaje muzyki, które można było sprzedać na największych rynkach. Największym rynkiem były zawsze i do dnia dzisiejszego pozostają Stany Zjednoczone, co oznaczało gwałtowne zwiększanie produkcji z amerykańską muzyką popularną. Pozostałe kraje zostały stopniowo sprowadzone do „reszty świata”, stając się miejscem zbytu nadwyżek produkowanych na rynek amerykański i zachodnioeuropejski, ale przede wszystkim – źródłem „surowca”, tj. materiału muzycznego przetwarzanego przez przemysł (A. Seeger 1986). Rozwój łączności, wzmacniaczy tranzystorowych i kaset magnetofonowych zapoczątkował w latach siedemdzie-

siątych okres wielkiej koniunktury dla muzyki rozpowszechnianej przez środki masowego komunikowania. W ciągu kilku lat technika nagrywająco-odtwarzająca oraz nagrywana muzyka dotarła do najodleglejszych wiosek nie mających dróg, systemów wodociągowych ani sieci elektrycznej. Ogromny przyrost muzyki przekazywanej pośrednio, tj. na płycie, kasecie, w radiu i telewizji spowodował uruchomienie, na niespotykaną dotychczas skalę, gwałtownego procesu wymiany treści muzycznych, który Krister Malm określa mianem transkultuacji. Transkultuacja stanowi rezultat rozwoju międzynarodowych korporacji w dziedzinie kultury, jak również związanej z nimi światowej sieci rynków. Polega ona na zachodzącym w środowisku przemysłowym procesie łączenia się elementów stylistycznych wielu tradycji muzycznych. Jako wytwór przemysłu muzyka transkulturowa nie ma korzeni w żadnej konkretnej kulturze, grupie etnicznej lub narodowej i jest rozpowszechniana w skali międzynarodowej przez różnorodne media. Transkultuacja jest to proces wytwarzania minimalnie zróżnicowanych stylów w celu zaspokojenia potrzeb maksymalnego rynku.

Wszystkie omówione wcześniej zjawiska zmiany muzycznej nie mogą równać się pod względem tempa i zasięgu z procesami transkultuacji dokonującymi się pod wpływem i przy udziale środków masowej komunikacji. Wykreowana przez media muzyka międzykulturowa sprawiła, że po raz pierwszy w historii wyrosło pokolenie ludzi mających wspólne doświadczenia muzyczne, niezależne od doświadczeń zdobywanych w ich własnych, lokalnych środowiskach społecznych i kulturowych. Fonograficzna produkcja przemysłowa i system mediów mają dwojakie konsekwencje dla wchodzących w ich tryby tradycji muzycznych. Z jednej strony przyczyniają się do ich głębokich modyfikacji, z drugiej zaś – do swego rodzaju transplantacji (Malm, Wallis 1984).

Produkcja muzyki na potrzeby mediów, tj. nagrywanej w studiu, rozpowszechnianej następnie przez radio i telewizję, disc jockey'ów, sklepy płytowe itd. zmienia i kształtuje zaangażowaną w taki proces tradycję muzyczną. Studio nagrań jest bardzo odmiennym środowiskiem od sceny, na której zachodzi bezpośrednie współdziałanie między wykonawcami lub między artystami a słuchaczami. W środowisku studyjnym sprzężenie pomiędzy systemem mediów a rynkiem dotyczy wykonawców bezpośrednio; tutaj stają oni wobec producentów płyt, mikrofonów, technologii wielośladowej i cyfrowej, nowych rodzajów instrumentów. Warto przy tym dodać, że wykonawcy muzyki tradycyjnej bardzo szybko uczą

się korzystać z urządzeń technicznych. Na przykład w 1980 r. popularny śpiewak i muzyk tunezyjski Zoubaier odkrył w studiu syntezator i natychmiast zrozumiał, że może z jego pomocą ułatwić sobie pracę na weselach. Kilka lat później syntezator zastąpił dudy (*mezued*) w wielu tunezyjskich zespołach wykonujących muzykę podczas tradycyjnych świąt. Wkrótce pojawili się muzycy, którzy po prostu imitowali dudy na keyboardzie, zmieniając w ten sposób stopniowo tradycję (Malm 1993, s. 345). Po wprowadzeniu w latach trzydziestych i czterdziestych mikrofonów i techniki nagrań elektrycznych słynny Bing Crosby, „Whispering” Jack Smith i inni odkryli nowe możliwości w zakresie kształtowania barwy głosu; mikrofon pozwala bowiem śpiewać cicho i intymnie. W szybkim czasie mikrofon doprowadził do zmiany w tradycyjnym nawoływaniu do modlitwy w odległych wioskach świata arabskiego; próbując ułatwić sobie pracę, mueżini często posługują się magnetofonami kasetowymi, a styl ich śpiewu uległ istotnym zmianom, upodabniając się do stylu popularnych piosenkarzy amerykańskich.

Skutkiem interakcji muzyki tradycyjnej z mediami są także daleko idące zmiany treści nagrywanej muzyki wokalne. Chcąc uzyskać dostęp do mediów, wykonawcy muzyki tradycyjnej muszą dostosować teksty do ogólnie akceptowanego języka, który nie może być wulgarny, agresywny, nie może także zawierać aktualnych akcentów politycznych. Przeznaczone na rynek międzynarodowy pieśni muszą być ponadto wyczyszczone ze wszystkich aluzji dotyczących lokalnych zdarzeń i kontekstów.

W ciągu ostatnich dziesięcioleci bardzo wiele lokalnych tradycji muzycznych weszło w kontakt z systemem środków masowego komunikowania, stając się niekiedy konkurencyjnym „towarem” na rynku fonograficznym. Dla części z nich współdziałanie z mediami wiąże się z wielkim ryzykiem całkowitego wchłonięcia przez muzykę międzykulturową i utraty odrębności jako komponent jakiegoś stylu „muzyki światowej”. Mimo tych oczywistych zagrożeń przemysł fonograficzny stwarza także tradycjom muzycznym szanse przetrwania i rozwoju. Upowszechnianie za pośrednictwem mediów powoduje uwalnianie muzyki, przynajmniej jako struktury dźwiękowej, z ograniczeń czasu i przestrzeni. W konsekwencji pewne rodzaje muzyki mogą nagle zacząć nowe życie w miejscu i w czasie bardzo odległym od czasu i miejsca swego pochodzenia. Nie jest to bynajmniej zjawisko nowe i z pewnością datuje się od momentu wynalezienia pisma nutowego. Nagranie muzyczne zawiera jednak znacznie więcej informacji o stylu muzycznym, aniżeli

notacja, a ponadto może być odczytane przez każdego, kto posiada sprzęt, a nie tylko przez tych, którzy umieją czytać nuty. Wędrowka muzyki w czasie i przestrzeni w wyniku jej interakcji ze środkami masowego przekazu, czyli transplantacja muzyczna uwarunkowana jest trzema czynnikami: 1) zwiększeniem ilości nagranej muzyki, 2) znacznym wzrostem dostępu do techniki nagrywająco-odtwarzającej oraz 3) tworzącymi się powiązaniem pomiędzy różnymi tradycjami muzycznymi dzięki lepszej komunikacji zarówno w wymiarze krajowym, jak i międzynarodowym. Powiązania te mogą mieć charakter formalny (instytucje społeczne, kluby wielbicieli danej tradycji muzycznej), jak i nieformalne lub ściśle związane z działalnością pozamuzyczną, jak np. turystyka. Pierwszą muzyką przeniesioną z jednego miejsca na drugie za pośrednictwem mediów, tj. muzyką transplantowaną, był afroamerykański jazz i blues.

Należy podkreślić, że zjawisko muzycznej transplantacji oznacza nie tylko przenoszenie w czasie i przestrzeni pojedynczych elementów tradycyjnych stylów muzycznych; często zdarza się, że cały styl lub gatunek muzyki jest po prostu szczegółowo kopiowany. Na przykład muzycy w wielu krajach Europy już w połowie lat trzydziestych potrafili idiomatycznie wykonywać jazz. Jazz wędrował więc od poziomu lokalnego do krajowego w Stanach Zjednoczonych w latach dwudziestych, następnie zaś w epoce swingu w latach trzydziestych, funkcjonował na poziomie międzynarodowym. Stąd rozpoczął się ruch w kierunku odwrotnym: z poziomu międzynarodowego muzyka jazzowa przewędrowała znów do ośrodków krajowych, ulegając przy tym nierzadko zmianom i dając początek nowym stylom. W latach ostatnich prędkość przemieszczania się muzyki z peryferii do centrum i z powrotem oraz liczba miejsc zaangażowanych w ten proces gwałtownie się zwiększyła dzięki satelitom i innym środkom komunikacji międzynarodowej. Rośnie także liczba możliwych kombinacji kierunków ruchu muzyki w czasie i przestrzeni. Może ona przenosić się z poziomu krajowego do lokalnego, jak np. w licznych krajach Trzeciego Świata, w których lokalne stacje radiowe nadają głównie muzykę akceptowaną i promowaną przez rząd centralny. Istnieje też coraz więcej przykładów przepływu muzyki od jednego lokalnego poziomu do drugiego. Najbardziej znamienym zjawiskiem ostatnich dziesięcioleci jest jednak szybki wzrost przepływu muzyki z poziomu międzynarodowego na lokalny. Zwykle międzynarodowa muzyka była najpierw rozpowszechniana na poziomie krajowym za pośrednictwem firm płytowych, krajowych stacji radiowych i systemów edukacyj-

nych. Stąd trafiała do ośrodków lokalnych. Taki przepływ treści muzycznych został obecnie przełamany przez satelitarne stacje telewizyjne, systemy kablowe i komunikację radiową. Dzisiaj dystrybucja międzynarodowych hitów muzycznych dokonuje się w sposób bezpośredni, tj. w wyniku legalnej lub nielegalnej transmisji międzynarodowych programów satelitarnych przez lokalne stacje radiowe i telewizyjne (Malm 1993, s. 349).

Zmiana stanowi konstytutywną cechę każdej żywej tradycji muzycznej. Pod wpływem środków masowego komunikowania kontakt i wymiana między systemami kulturowymi ulegają w ostatnich dziesięcioleciach gwałtownemu przyspieszeniu, otrzymując całkowicie nowy wymiar. Media przyczyniają się z pewnością w większym niż kiedykolwiek stopniu do transformacji i destrukcji tradycji muzycznych. Mechanizmy komercyjnego rynku mogą zagrozić całkowitym „umiędzynarodowieniem” wszelkiej muzyki.

„W tej sytuacji – pisze Krister Malm – wydaje się ważne popieranie nieformalnych więzi między organizacjami muzycznymi a pojedynczymi ludźmi działającymi w poszczególnych krajach i ośrodkach lokalnych. Tylko dzięki entuzjastom niektóre przynajmniej tradycje muzyczne żyją i rozwijają się nie według praw rynku, lecz zgodnie ze społecznymi, psychicznymi oczekiwaniami ludzi” (Malm 1993, s. 351).

Literatura cytowana

Blacking J.

1977 *Some problems of theory and method in the study of musical change*. Yearbook of the International Folk Music Council vol. 9, s. 1–26.

1986 *Identifying process of musical change*. World of Music no 1.

Bose F.

1959 *Western influences in modern Asian music*. Journal of the International Folk Music Council 11, s. 47–50.

Burrows E. G.

1971 *Music on Ifaluk Atoll in the Caroline Island*. W: *Readings in ethnomusicology*. Red. D. P. McAllester. New York, London: Johnson Reprint Corporation [reprint z: *Ethnomusicology* vol. 2, 1958, s. 9–22].

Dahrendorf R.

1975 *Teoria konfliktu w społeczeństwie przemysłowym*. W: *Elementy teorii socjologicznych*. Red. Derczyński, A. Jasińska-Kania, J. Szacki. Warszawa: PWN.

Daniélou A.

1973 *Die Musik Asiens zwischen Missachtung und Wertschätzung*. Wilhelmshaven. Heinrichshafen.

Densmore F.

1918 *Teton Sioux music*. Bureau of American Ethnology Bulletin 61. Washington.

Fletcher A. C., LaFlesche F.

1911 *The Omaha tribe*. Twenty-Seventh Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1905–1906. Washington.

Gronow P.

1981 *The record industry comes to the Orient*. Ethnomusicology vol. 25, s. 251–82.

Herndon M.

1987 *Toward evaluating musical change through musical potential*. Ethnomusicology vol. 31 no 4, s. 455–465.

Herskovits M. J.

1948 *Man and his work*. New York: Knopf.

Higgins J. B.

1976 *From prince to populace: patronage as a determinant of change in South Indian (Karnatak) music*. Asian Music vol. 7, no 2, s. 20–27.

Hobsbawn E.

1983 *Inventing traditions*. W: *The invention of tradition*. Red. E. Hobsbawn, T. Ragner. Cambridge.

Hymes D.

1971 (red.) *Pidginization and creolization of languages*. London: Cambridge University Press.

1975 *Folklore's nature and Sun's myth*. Journal of American Folklore 88, s. 345–369.

Kartomi M.

1981 *The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts*. Ethnomusicology vol. 25 no 2, s. 227–249.

Kaufman A.

1951 *Indigenous and imported elements in the new folk dance in Israel*. Journal of the International Folk Music Council vol. 3, s. 55–71.

Kornhauser B.

1978 *In defence of Kroncong*. W: *Studies in Indonesian music*. Red. M. J. Kartomi. Centre of Southeast Asian Studies. Melbourne: Monash University.

Kunst J.

1949 *Music in Java*. The Hague: Martinus Nijhoff.

1959 *Ethnomusicology*. The Hague: Martinus Nijhoff.

Leisio T.

1985 *A perspective for word music research*. Musiikin Suunta 2, s. 2–4.

Linton R.

1963 *Acculturation in seven American Indian tribes*. Gloucester, Massachusetts: Peter Smith.

Lomax A.

1971 *Folksong style and culture*. Washington D.C. American Association for the Advancement of Science.

1972 *The evolutionary taxonomy of culture*. Science (July 21 1971, s. 228–239.

Malinowski B.

1958 *Dynamika przemian kulturowych*. W: *Szkice z teorii kultury*. Red. B. Malinowski. Warszawa: KiW.

Malm K.

1993 *Music on the move: traditions and mass media*. Ethnomusicology vol. 37, no 3, s. 339–353.

Malm K., Wallis R.

1984 *Big sounds from small peoples: the music industry in small countries*. London: Constables.

1992 *Media policy and music activity*. London: Routledge.

Merriam A. P.

1955 *The use of music in the study of a problem of acculturation*. American Anthropologist no 57, s. 28–34.

1964 *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Moore W. E.

1963 *Social change*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Murdock G. P.

1956 *How culture changes*. W: *Man, culture, and society*. Red. H. L. Shapiro. New York: Oxford University Press, s. 247–260.

Nettl B.

1953 *Stylistic change in folk music*. Southern Folklore Quarterly 17, s. 216–220.

1956 *Music in primitive culture*. Cambridge: Harvard University Press.

1958 *Historical aspects of ethnomusicology*. American Anthropologist 60, s. 518–532.

- 1978 *Some aspects of the history of world music in the twentieth century: questions, problems and concepts*. Ethnomusicology vol. 22, no 1, s. 123–136.
- 1983 *The study of ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.
- 1985 *The western impact on world music: change, adaptation, and survival*. New York: Schirmer Books.
- Nketia J. H. K.
- 1958 *Yoruba musicians in Accra*. Odu 6 (June), s. 35–44.
- Olsen P. R.
- 1972 *Acculturation in the Eskimo songs of the Greenlanders*. Yearbook of the International Folk Music Council vol. 4, s. 32–37.
- Paluch A. K.
- 1983 *Malinowski*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Powne M.
- 1968 *Ethiopian music: an introduction*. London: Oxford University Press.
- Price Dr.
- 1930a *Artykuł prasowy*. The Herald (Melbourne) 16, 27 January.
- 1930b *Artykuł prasowy*. Australian Musical News 65, 1 April.
- Redfield R., Linton R., Herskovits M.
- 1936 *A memorandum on the study of acculturation*. American Anthropologist 38, 1.
- Rhodes W.
- 1952 *Acculturation in North American Indian music*. Acculturation in the Americas. Red. Sol Tax Chicago: Proceedings of the 29th International Congress of Americanists, vol. 2, s. 127–132.
- Seeger A.
- 1979 *What can we learn when they sing? Vocal genres of the Suyá Indians of Central Brazil*. Ethnomusicology vol. 23 no 3, s. 373–394.
- 1986 *The role of sound archives in ethnomusicology today*. Ethnomusicology vol. 30 no 2.
- Shiloah A.
- 1986 *The traditional artist in the limelight of the modern city*. World of Music nr 1, s. 87–99.
- Shiloah A., Cohen E.
- 1983 *The Dynamics of change in Jewish Oriental ethnic music in Israel*. Ethnomusicology vol. 27 no 2, s. 227–252.

Szacki J.

1971 *Tradycja. Przegląd problematyki*. Warszawa: PWN.

Tan Sooi-Beng

1989 *From popular to "traditional" theater: the dynamics of change in Bangsawan of Malaysia*. *Ethnomusicology* vol. 33, no 2, s. 229-275.

Wachsman K. P.

1961 Criteria for acculturation. *Report of the Eight Congress New York 1961*. Red. J. LaRue. Barenreiter for the International Musicological Society. Kassel, s. 139-149.

Waterman R. A.

1952 African influence on the music of the Americas. W: *Acculturation in the Americas*. Red. Sol Tax. Chicago: Proceedings of the 29th International Congress of Americanists, vol. 2, s. 207-218.

Wiora W.

1965 *The four ages of music*. New York: Norton.

Zakończenie

Od pierwszych, XVIII-wiecznych fascynacji muzyką „obcego” do dzisiejszej koncepcji muzyki świata etnomuzykologia przeszła długą i skomplikowaną drogę. Bardzo szeroki zakres badań uczynił z niej dziedzinę wyjątkowo niejednorodną, postrzeganą przez wielu teoretyków jako mozaikę niepowiązanych i często sprzecznych ze sobą nurtów, teorii i koncepcji. Nie jest więc łatwo podsumować i usystematyzować ogromny dorobek nauki, która zajmuje się muzyką prawie wszystkich kultur świata. Można jednak wskazać trzy główne zagadnienia, wokół których koncentrują się jej dociekania:

1. Jak przebiega historyczny proces tworzenia i rozwoju muzyki?
2. W jaki sposób dziedzictwo przeszłości funkcjonuje w aktualnym systemie społeczno-kulturowym?

3. W jaki sposób człowiek jako jednostka kreuje i doświadcza muzyki?

Badania nad zachodzącą w czasie zmianą muzyczną stanowiły punkt wyjścia dla rozwoju muzykologii porównawczej, przez kilka dziesięcioleci ściśle powiązanej z historią. Reorientacja metodologiczna w latach sześćdziesiątych naszego stulecia spowodowała odejście od interpretacji ewolucyjnej, historyczno-porównawczej i przesunęła punkt ciężkości zainteresowań na zagadnienia współczesności kultur muzycznych. Problematyka historyczna nigdy jednak nie zniknęła z pola widzenia etnomuzykologii, która zajmując się w zasadzie etnograficzną teraźniejszością, w praktyce badawczej bardzo często koncentruje się na obserwowanych bezpośrednio lub rekonstruowanych na podstawie źródeł procesach zmian. Swoistość etnomuzykologicznych badań historycznych

wynika z faktu, że każda wykonywana muzyka należy do dziedzictwa kulturowego odtwarzanego w teraźniejszości. Analizując przeto muzyczne aktualizacje w konkretnym czasie i miejscu, tzn. synchronicznie, badamy muzykę, która jest wytworem przeszłości (Yung 1987; Rice 1987).

Rekonstrukcja procesów zachodzących w diachronii stanowi drugi aspekt historycznych badań etnomuzykologicznych. Mimo trudności w odtwarzaniu dziejów muzyki w kulturach bazujących wyłącznie na przekazie ustnym, etnomuzykolodzy muszą poświęcać wiele uwagi przeszłości, bowiem dynamika przemiany stanowi fundamentalną i uniwersalną właściwość każdej kultury. Ujęcia historyczne stanowią więc bardzo istotny element współczesnej etnomuzykologii i należy sądzić, że będą one w dużej mierze kształtowały jej problematykę w przyszłości (por. Shelemay 1980; Bielawski 1985).

Najlepszych i najbardziej wyczerpujących opracowań doczekał się w etnomuzykologii problem wielostronnych zależności między systemem społeczno-kulturowym a muzyką. Sformułowany w 1964 r., w przedmowej *The anthropology of music* Alana P. Merriama, model społecznie zorientowanej nauki o muzyce kultur świata wywarł bezsprzecznie największy wpływ na rozwój współczesnej etnomuzykologii, kształtując problematykę jej badań w ciągu ostatnich trzydziestu lat. Rozległe studia nad wpływem systemów społecznych na muzykę stanowiły jedną z najbardziej owocnych dziedzin etnomuzykologii, niezależnie od tego, czy związki te ujmowano w kategoriach kontekstu, relacji przyczynowych, analogii między systemami czy głębokich relacji strukturalnych. Przedmiotem zainteresowania badaczy były więc, między innymi, związki muzyki z instytucjami społecznymi, systemami ekonomicznymi i wierzeniowymi; rola muzyki i społeczny status muzyków w strukturze społecznej; wpływ polityki na muzykę; konteksty i konwencje wykonania muzycznego; poglądy i koncepcje dotyczące muzyki; edukacja muzyczna. Bardzo szybki rozwój społecznych badań nad muzyką sprowokował długotrwałą i niekiedy dość gwałtowną dyskusję nad tym, w jaki sposób różne aspekty rzeczywistości społecznej można powiązać ze strukturą muzyczną czy – jak mówiono – z „dźwiękiem jako takim”. Owych punktów przecięcia między „poziomami analitycznymi” Merriama¹ poszukiwano m. in. na gruncie ujęć biospołecznych (Blacking 1977), semio-

¹ Przypomnijmy, że model Merriama zakładał badanie trzech aspektów muzyki jako zjawiska kulturowego: dźwięku muzycznego, poznania oraz zachowania.

tyki (Nattiez 1983) i etnonauki (Zemp 1978; Feld 1981); stosowano teorię komunikacji symbolicznej (Feld 1984), strukturalizm (A. Seeger 1980), symboliczny interakcjonizm (Stone 1982), marksizm (Shepherd 1982). Nadrzędnym celem tych prób było rozwiązanie postawionego przez Merriama problemu: na czym polega istota związku muzyki z innymi elementami systemu społeczno-kulturowego i w jaki sposób należy związek ów badać. Część badaczy wyrażała wątpliwości, czy poprawna analiza antropologiczno-muzykologiczna w ogóle jest możliwa. Gerard Behague pisał, że

„nasze narzędzia do badania związków [między „kontekstem społecznym” a „strukturą dźwięku muzycznego”] są niewątpliwie mało wyrafinowane” (Behague 1984, s. 7).

Norma McLeod i Marcia Herndon ubolewały, że

„całościowość [...], która polega na przypisaniu równego znaczenia samej muzyce i związanemu z muzyką zachowaniu, wytwarzaniu i ocenie wciąż nam umyka” (Herndon; McLeod 1979, s. III).

Ruth Stone twierdziła zaś, że jednolitej analizy (muzykologiczno-antropologicznej) w ogóle nie da się osiągnąć (Stone 1982, s. 127).

Po długim okresie zafascynowania nakreślonym przez Merriama programem antropologii społecznej, następuje – wyraźna już od lat osiemdziesiątych – zmiana zainteresowań etnomuzykologii, która coraz bardziej ewoluuje w kierunku nauki o człowieku jako twórczej jednostce:

„Być człowiekiem – pisał Clifford Geertz – to być jednostką. Jesteśmy jednostkami, które kierują swoim życiem poprzez wzorce kulturowe i historycznie ukształtowane systemy znaczeń” (Geertz 1973, s. 52).

Muzyka z perspektywy pojedynczych ludzi, kompozytorów i wykonawców, stanowi główny przedmiot zainteresowania muzykologii historycznej. W etnomuzykologii natomiast humanistycznie zorientowane badania nad indywidualną ekspresją człowieka traktowano – głównie pod wpływem teorii Merriama – z dużą podejrzliwością, a nawet z obawą. Jednym z głównych rzeczników humanistycznego podejścia do badań nad muzyką w kulturze był John Blacking, który wielokrotnie wysuwał pogląd, że spontaniczna twórczość poszczególnych ludzi powinna być głównym przedmiotem zainteresowania etnomuzykologa:

„Społeczne doświadczenie każdej jednostki, a w konsekwencji jej indywidualność są niepowtarzalne, podobnie jak kontekst procesu kompozytorskiego i wykonania [muzycznego]. Jest więc mało prawdopodobne, aby można było stworzyć dwa razy tę samą muzykę [...]. Nowatorstwo kompozycji i wykonania jest zatem oczekiwaną cechą każdej sytuacji muzycznej” (Blacking 1987, s. 33).

Podejmowane w latach osiemdziesiątych badania nad różnymi aspektami indywidualnej kreatywności i osobistego doświadczenia muzycznego (Koskoff 1984; Harwood 1976; Nettl 1983; Wachsmann 1982; Feld 1984; Titon 1984) znajdują coraz większe grono zainteresowanych badaczy w obecnej dekadzie (Baily 1992). Studia nad jednostką i jednostkowym doświadczeniem muzycznym powinny objąć szerokie spektrum zagadnień, takich jak improwizacja i wykonanie, percepcja formy i struktury muzycznej, fizyczne, emocjonalne i duchowe doświadczenie związane z wytwarzaniem i słuchaniem muzyki, struktury poznawcze, za pośrednictwem których człowiek organizuje doświadczenia muzyczne itp.

Przesunięcie punktu ciężkości zainteresowań współczesnej etnomuzykologii nie oznacza bynajmniej radykalnej zmiany jej paradygmatu. Dyscyplina ta niewątpliwie ewoluje w kierunku dojrzałej równowagi, integrując badania nad trzema, równie ważnymi aspektami swego przedmiotu: kreatywnością muzyczną jako doświadczeniem indywidualnym, historią jako tradycją oraz systemem społecznym determinującym muzykę, muzyków i słuchaczy. Można się spodziewać, że ta nowa integracja przyczyni się do zasypania przepaści, dzielącej dziś muzykologię i etnomuzykologię. Bowiemy wszelką muzykę możemy zrozumieć poprzez refleksję nad jej historią, społeczeństwem i doświadczającym ją człowiekiem.

Literatura cytowana

Baily J.

1992 Music performance, motor structure, and cognitive models. W: *European studies in ethnomusicology: historical developments and recent trends*. Red. M. P. Baumann et al. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Behague G.

1984 Introduction. W: *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press, s. 3–12.

Bielawski L.

1985 *History in ethnomusicology*. Yearbook for Traditional Music vol. 17, s. 8–15.

Blacking J.

1977 *Some problems of theory and method in the study of musical change*. Yearbook of the International Folk Music Council vol 9, s. 1–26.

1987 *'A commonsense view of all music'*. Cambridge: Cambridge University Press.

Feld S.

1981 *"Flow like a waterfall": the metaphors of Kaluli musical theory*. Yearbook for Traditional Music vol. 13, s. 22–48.

1982 *Sound and sentiment*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

1984 *Communication, music, and speech about music*. Yearbook for Traditional Music vol. 16, s. 1–18.

Geertz C.

1973 *The interpretation of culture*. New York: Basic Books.

Harwood D.

1976 *Universals in music: a perspective from cognitive psychology*. Ethnomusicology vol. 20 no 3, s. 521–533.

Herndon M, McLeod N.

1979 *Music as culture*. Norwood, Pa: Norwood Editions.

1980 *The ethnography of musical performance*. Norwood, Pa: Norwood Editions.

Koskoff E.

1984 *The music-network: a model for the organization of music concepts*. Ethnomusicology vol. 26 no 3, s. 353–370.

Nattiez J.-J.

1983 *Some aspects of Inuit vocal games*. Ethnomusicology vol. 27 no 3, s. 457–475.

Nettl B.

1983 *The study of ethnomusicology: 29 issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.

Rice T.

1987 *Toward the Remodeling of Ethnomusicology*. Ethnomusicology vol. 31 no 4, s. 479–488.

Seeger A.

1980. Sing for your sister: the structure and performance of Suya Akia. W: *The ethnography of musical performance*. Ed. M. Herndon, N. McLeod. Norwood, Pa: Norwood Editions.

Shelemay K. K.

1980 *'Historical ethnomusicology: reconstructing Falasha ritual.* Ethnomusicology vol. 24 no 2, s. 233-258.

Shepherd J.

1982 A theoretical model for the sociomusicological analysis of popular musics. W: *Popular music.* Vol. 2: Theory and method. Cambridge University Press, s. 145-178.

Stone R.

1982 *Let the inside be sweet.* Bloomington: Indiana University Press.

Titon J. T. (red.)

1984 *Worlds of music.* New York: Schirmer.

Wachsman C.

1982 *The changeability of musical experience.* Ethnomusicology vol. 26 no 2, s. 197-215.

Young B.

1987 *Historical interdependency of music: case study of the Chinese Seven-String Zither.* Journal of the American Musicological Society vol. 40 no 1.

Zemp H.

1978 *'Are'are classification of musical types and instruments.* Ethnomusicology vol. 22 no 1, s. 37-67.

Indeks nazwisk

A

Abraham Otto 61–62, 64, 67
 Adler Guido 49–50, 50–53, 56, 61, 155
 Allen 17, 47–48
 Ambros August Wilhelm 48–49
 Amiot Joseph-Marie 32–33, 42, 46
 Ankerman Bernard 74
 Arlt 192
 Arom Simha 159, 213–217
 Asafiew Borys 187, 205, 222
 Ayyengar Ariakudi Ramanuja 304

B

Babbitt Milton 275–276
 Bach 265
 Baily 336
 Barlow-Morgenstern 192
 Bartók Béla 82–87, 185, 187–188, 192–195
 Bascom W.R. 184
 Bausinger 187
 Becker Alton 278
 Becker Judith 127, 278–279
 Beethoven Ludwig van 160
 Behague Gerard 335
 Benedict Ruth 141
 Berlioz Hector 15
 Bielawski Ludwik 108, 156–157, 190, 334
 Bierwisch 189
 Blacking John 22–23, 53, 159–160, 162–165,
 299, 334–336
 Bloomfield Leonard 211

Blume Friedrich 26
 Boas Franz 74, 95–96, 138, 211
 Brahms 265
 Brăiloiu 187, 192
 Brandsch 192
 Bright 158
 Bücher Carl 70
 Bukofzer Manfred 124–125
 Burmeister Joachim 157
 Burney Charles 45
 Burrows Edwin G. 143, 294
 Burszta 183

C

Capra 282
 Carpenter 131
 Chase Gilbert 25–26, 128
 Chodakowski Zorian Dołęga
 zob. Czarnecki Adam
 Chomsky Noam 158, 274–275
 Christensen Dieter 109
 Chybiński 192
 Clément Félix 17
 Cohen 303
 Conklin Harold C. 143
 Coomaraswamy 285–287
 Cooper Robin 278
 Crosby Bing 326
 Czarnocki Adam 183
 Czekanowska Anna 87–89, 197
 Czekanowski 197

D

Dahlig Piotr 65, 225–226
Dahrendorf 298
Danckert W. 87, 187, 189
Daniélou Alain 297, 324
Darwin Karol 43, 69
Day Charles Russel 39
Densmore Frances 94, 106, 294
Deutsch 192
Dixon Joseph K. 96–97
Dixon R. 105
Dobrowolski Kazimierz 134
Dobszay László 189, 198–200
Dressler Gallus 157
During 247

E

Ellis Alexander John 58–61, 66–67, 78
Elschek Oskar 191, 195
Elschekova Alicja 189, 192, 195–196
Engel Carl 49
Ewald Zinaida 206–209

F

Falvy 200, 202–204
Farhat 247
Farmer Henry George 237
Farrand Livingstone 96
Fechner Gustav 57
Feil 82, 187
Feld Steven 116, 132, 159, 167, 170–177,
335–336
Fétis François-Joseph 46–47
Fewkes J. Walter 63, 96
Finnegan 131–132
Fleischer 71
Fletcher Alice Cunningham 94, 294
Foltin Béla 253
Fonton Charles 13–15
Forkel Nikolaus 48
Fox H. Munro 70
Fred 106–107
Freeman 106
Frobenius Leo 75–76

G

Galland André 183
Gautam 286, 288

Geertz Clifford 178, 335

Gelnár 194
Gerbert 157
Gippius 207
Glebow Igor
zob. Asafiew Borys
Goodenough Ward 166
Graebner Fritz 74
Grimm Jakob i Wilhelm 183
Gronow 323
Gulliver P. H. 98
Gusiew 185

H

Haan J.A. Bierens de 70
Harrison Frank 24, 130
Harweg 158
Harwood 336
Heinitz 192
Helman Zofia 275
Helmholtz Hermann L.F. von 57–59
Herder Johann Gottfried 183
Herndon Marcia 299, 301, 335
Herskovits Melville 97, 106, 305, 307
Herzog George 62, 70, 102, 123
Hickmann Hans 62, 68
Higgins Jon B. 303–305
Hobsbawm 296
Hodgen 97
Hood Mantle 15, 24, 60, 82, 109, 127–128,
130, 234–235, 246
Hornbostel Erich Moritz von 61–62, 64,
67–69, 71, 76–79, 324
Husmann Heinrich 62, 79–81
Hymes 296, 311

I

Idelsohn Abraham 245

J

Jackson 158
Jairazbhoy Nazir A. 238, 242, 247–251
Jakobson Roman 217–218
Járdányi Pál 192, 200
Jones William 32, 42, 46, 129

K

Kacarova R. 87

Kamiński Łucjan 62, 64
 Karbusicky 188
 Kartomi Margaret 294, 306, 311–314
 Kaufman A. 316
 Kaufmann Walter 237, 140, 288
 Keller Hans 160–163
 Kengzo Yatsuhashi 266
 Khan Vilayat 248
 Kiesewetter R.G. 49
 Kirby Percival R. 72–73
 Klier 192
 Kluckhohn C. 19–20
 Kłosowska Antonina 21, 132
 Koch Heinrich Christoph 158
 Kodály Zoltán 83, 185, 192
 Kolberg Oskar 184, 223, 225
 Koliński Mieczysław 26, 62, 106–109, 324
 Koller 192
 Kolessa 192, 194
 Kornhauser 296
 Kosegarten J.G.L. 49
 Koskoff 336
 Kovács 84–86
 Krause 48–49
 Kretzschmar 71
 Kroeber Alfred Louis 19–21, 97
 Krohn Ilmari 83, 185, 191–192, 195
 Krohn Julius 185
 Krohn Kaarle 185
 Krzyżanowski Julian 184
 Kuhn Thomas S. 24
 Kunst Jaap 16–17, 27, 63–64, 66–67, 78, 87,
 127, 294–295, 324

L

La Borde J.B. de 45
 Lach Robert 49, 69–70
 Lachmann Robert 62
 La Fage J. Adrien de 45–46
 LaFlesche 294
 Laurenty J.S. 99
 Le Cerf de La Viéville 12
 Leichtenritt Hugo 49
 Leisio 297
 Lévi-Strauss Claude 26, 154–155
 Lidov 158
 Lindström Karl 324
 Linjewa Jewgenija 63

Linton Ralph 305, 311
 List George 19, 192
 Loeb David 266–267
 Lomax Alan 22, 109–113, 115–116, 141, 297,
 299, 324
 Lompa Józef 184
 Lord 87, 188, 193, 195
 Lully 12
 Lyons John 276

M

Maceda José 143, 279–280
 Mahillon Victor 67–68
 Malinowski Bronisław 19–20, 138–139, 141–
 142, 297–298, 311
 Malm Krister 306, 324–326, 328
 Marcel-Dubois Claudie 19, 68
 Mattheson Johann 158
 Matthews F. Schuyler 69
 McAllester David P. 125–126, 143
 McLeod Norma 21, 124, 335
 Mc Luhan 131
 Mead Margaret 141
 Merriam Alan P. 99–101, 104–107, 125–126,
 143, 145–151, 159–160, 165, 234, 301–
 302, 307–309, 316, 334–335
 Merriam Barbara 143
 Mersmann 192
 Montandon Georges 68, 76
 Moore 298
 Moser 187
 Mozejko Zinajda 207, 210
 Muchambetowa 247
 Müller 284
 Murdock George Peter 112, 298, 301–302

N

Nadel Siegfried 69
 Nattiez Jean-Jacques 158, 178, 335
 Nettl Bruno 16, 63, 95, 98, 101, 104, 124,
 142–143, 252–260, 308–310, 314, 317,
 336
 Nketia Kwabena 143, 303
 Noll 187
 Norlind Tobias 68

O

Olsen 315

Olszewska-Dyoniziak 100
Ong 131

P

Pacholczyk 247
Palisca Claude 24, 26, 130
Paluch 298
Pauli Żegota 184
Percy Thomas 183
Perrault Claude 12
Piaget Jean 152
Piggot Francis Taylor 40
Pike K. 167
Powers Harold 127, 244, 246–247, 274,
276–278
Powne Michael 294
Price 294
Pulikowski Julian 64, 187

Q

Qassim 247
Quantz Johann Joachim 12–13

R

Radcliffe-Brown Alfred Reginald 138–140
Raguenet François 12
Rajeczky 82
Redfield Robert 130–134, 305
Reese 213, 245
Reichy Antonin 158
Réti Rudolph 160–162
Rhodes Willard 16, 324
Rice 334
Rieger 192
Riemann Hugo 49, 158
Roberts Helen 94, 101
Rouget Gilbert 324
Rousseau Jean-Jacques 32, 40
Rowbotham John Frederic 47–48, 72
Rue 281–282
Ruwet 158, 213–214, 217

S

Sachs Curt 16, 68, 70–73, 76–77
Said Edward W. 41
Sakata 247
Salzer Felix 265
Sapir Edward 97, 141, 211

Saussure Ferdinand de 152–155
Saygun 187
Schaeffner André 68, 76
Schenker Heinrich 161, 264–266, 274–275
Schmidt Wilhelm 69, 74–75
Schneider Marius 16, 62, 69
Seebas 241
Seeger Anthony 165, 297, 324, 335
Seeger Charles 25–26, 155–156, 160
Shelemay 334
Shepherd 335
Shiloah Amnon 14, 237, 303
Siemieński Lucjan 184
Signell 247
Smith Jack 326
Smith William 42
Sokalski Piotr 186, 190
Solvyns F. Baltazard 33–34
Sorokin Pitrim 281–283
Speck Frank 96
Spencer Herbert 43, 48, 69
Springer 158
Stafford William C. 45
Stanislav J. 192
Stęszewski Jan 223, 225
Stoin 192
Stone Ruth 335
Strunk 12–13
Stumpf Carl 61–62, 64, 69
Suppan 187, 198
Swadesh 94
Sychra Antonin 218–222
Szabolesi 187
Szacki Jerzy 294

T

Tan Sooi-Beng 318
Taylor Archer 185
Te Nijenhuis Emmie 237–238
Titon 336
Tönnies Ferdinand 130
Touma Hasan H. 262–264
Tracey Hugh 143
Treitler Leo 243
Tylor Edward 19

V

Van Aalst J. A. 38–39

Vasiljević M.A. 87
Vetterl 194
Vikár Béla 63
Villoteau Guillaume-André 34-35, 38, 41, 46

W

Wachsman Klaus 309-310, 336
Wallaschek Richard 15, 50
Wallis 325
Waterman Richard A. 143-145, 184, 307, 310
Weber Ernst Heinrich 57
Whinery 106-107
Wierciński Andrzej 22, 281
Willard 46
Wiora Walter 62, 82, 187-189, 297
Wissler 97, 100-101
Wójcicki Kazimierz Władysław 184
Wolf 71

Wundt Wilhelm 56

Y

Yates 286
Yung 334

Z

Zaleski Wacław Michał 184
Zemp Hugo 167-169, 223, 335
Ziemcowskij 190
Zonis Ella 252
Zoubaier 326

Ż

Żerańska-Kominek Sławomira 107, 132, 189,
226, 280
Żganec 194

Wykaz przykładów muzycznych

Przykład 1: Lament Kaluli (Feld 1981, s. 28).....	171
Przykład 2: Dźwięki ptaka <i>muni</i> i lamentu (Feld 1981, s. 30)	171
Przykład 3: Nazwy interwałów Kaluli (Feld 1981, s. 30).....	172
Przykład 4: <i>Sa-we:l</i> i <i>sa-mogan</i> (Feld 1981, s. 31)	173
Przykład 5: Struktura pieśni <i>gisalo</i> (Feld 1981, s. 37)	173
Przykład 6: <i>Gisalo</i> – część <i>mo</i> : (Feld 1981, s. 39).....	174
Przykład 7: <i>Gisalo</i> – część <i>mo</i> : plus <i>talun</i> (Feld 1981, s. 40).....	174
Przykład 8: <i>Gisalo</i> – część <i>sa-gulab</i> (Feld 1981, s. 40).....	175
Przykład 9: <i>Gisalo</i> – część <i>dun</i> plus <i>talun</i> (Feld 1981, s. 41).....	176
Przykład 10: <i>Gisalo</i> – część <i>dun</i> plus <i>talun</i> wraz z lamentem (Feld 1981, s. 41)	176
Przykład 11: <i>Gisalo</i> – część <i>sa-sundab</i> (Feld 1981, s. 41)	177
Przykład 12: <i>Gisalo</i> – część <i>sa-gulu</i> (Feld 1981, s. 41).....	177
Przykład 13: Typ węgierskiej pieśni pentatonicznej o charakterze recytacyjnym (Falvy 1992, s. 75)	202
Przykład 14: Konstrukcja pentatoniki w pieśniach węgierskich (Falvy 1992, s. 58).....	203
Przykład 15: Szkielety melodii w węgierskich pieśniach pentatonicznych (Falvy 1992, s. 58)	203
Przykład 16: Węgierska pieśń pentatoniczna (najstarsza warstwa) (Falvy 1992, s. 71).....	204
Przykład 17: Węgierska pieśń pentatoniczna (warstwa młodsza) (Falvy 1992, s. 73).....	204
Przykład 18: Białoruska formuła żniwna (Ewald 1979, s. 18).....	207
Przykład 19: Białoruska formuła wiosenna (Ewald 1979, s. 34).....	207
Przykład 20: Białoruska formuła wiosenna w pieśni <i>Ale uże wjasna, wjasnja- naczka</i> (Ewald 1979, s. 50).....	208
Przykład 21: Białoruska formuła wiosenna w pieśni <i>Da szto geta za galaczka</i> (Ewald 1979, s. 51)	208

Przykład 22: Poleskie pieśni żniwne (Ewald 1979, Tablica wariantów poleskich pieśni żniwnych, Pieśń nr 1, 4, 12).....	209
Przykład 23: <i>Zapis Maria muoter reinu maît</i> (Ruwet 1966, s. 76)	214
Przykład 24: <i>Zapis Maria muoter reinu maît</i> (Arom 1969, s. 191).....	214
Przykład 25: Wariant „ścisty” morawskiej pieśni <i>Uz sa ten moj mily</i> (Sychra 1973, s. 15)	220
Przykład 26: Wariant „swobodny” pieśni <i>Uz sa ten moj mily</i> (Sychra 1973, s. 15).....	220
Przykład 27: Wariant „ścisty” morawskiej pieśni <i>Letel, letel</i> (Sychra 1973, s. 20).....	220
Przykład 28: Wariant „swobodny” pieśni <i>Letel, letel</i> (Sychra 1973, s. 20)	221
Przykład 29: Wariant „ścisty” morawskiej pieśni <i>Uvazal konicka</i> (Sychra 1973, s. 17).....	221
Przykład 30: Wariant „swobodny” pieśni <i>Uvazal konicka</i> (Sychra 1973, s. 17)	221
Przykład 31: Forma otwarta w morawskiej pieśni <i>Vyletel ptak</i> (Sychra 1973, s. 23).....	221
Przykład 32: Rag Suha (Jairazbhoy 1971, s. 200–202)	251
Przykład 33: Główne motywy i gesty melodyczne w daramadzie (Nettl 1987, Tablica C–2).....	255
Przykład 34: Wykonanie daramadu w dast–gahu czahargah. Setar, Ahmad Ebadi, rok nagrania 1968 (Nettl 1987, s. 232)	259
Przykład 35: Wykonanie daramadu w dast–gahu czahargah. Setar, Dariouche Safvate, rok nagrania 1966 (Nettl 1987, s. 233).....	260
Przykład 36: Schemat fazy arabskiego makamu skonstruowanej wokół centrum g (Touma 1977, s. 53).....	263
Przykład 37: Schemat fazy arabskiego makamu skonstruowanej wokół pobocznego centrum d (Touma 1977, s. 53)	263
Przykład 38: Sekwencja centrów tonalnych w makamie arabskim (Touma 1977, s. 54).....	263
Przykład 39: Struktura tonalna makamów arabskich (Touma 1977, s. 54).....	264
Przykład 40: Komórka interwałowa makamu (Touma 1977, s. 54).....	264
Przykład 41: Schenkerowski <i>Ursatz</i>	265
Przykład 42: <i>Midare</i> (Loeb 1976, s. 356–368).....	267
Przykład 43: Graf ukazujący strukturę <i>Midare</i>	272

Wykaz figur

Fig. 1.	Zasięg występowania skali slendro (Husmann 1968, s. 133).....	80
Fig. 2.	Zasięg występowania temperacji siedmiostopniowej (Husmann 1968, s. 135).....	81
Fig. 3.	Zasięg melodii wąskiego zakresu (Czekanowska 1972)	89
Fig. 4.	Porównanie przeciętnego tempa muzyki z Dahomeju i indiańskiej z Ameryki Północnej (Kolinski 1959, s. 49).....	109
Fig. 5.	Oceny kantometryczne i profil pieśni australijskiego szamana (Lomax 1971, s. 24)	między 114 i 115
Fig. 6.	Profil modalny dla Ameryki Południowej (Lomax 1971, s. 83).....	między 114 i 115
Fig. 7.	Mapa stylu dla Ameryki Południowej (Lomax 1971, s. 84).....	115
Fig. 8.	Typologia węgierskiej pieśni ludowej.....	201
Fig. 9.	Graficzne przedstawienie struktury poziomu I melodii <i>Maria muoter reinu mait</i> (Arom 1969, s. 194).....	215
Fig. 10.	Graficzne przedstawienie struktury poziomu II melodii <i>Maria muoter reinu mait</i> (Arom 1969, s. 194).....	215
Fig. 11.	Graficzne przedstawienie struktury poziomu III melodii <i>Maria muoter reinu mait</i> (Arom 1969, s. 194).....	216
Fig. 12.	Struktura rytmiczna poziomu III melodii <i>Maria muoter reinu mait</i> przedstawiona za pomocą figur geometrycznych (Arom 1969, s. 194)	216

Wykaz tabel

Tabela 1. Dystrybucja „podniesienia” w muzyce indiańskiej.....	102
Tabela 2. Proporcje użycia interwałów wyrażone w procentach ogólnej liczby użytych interwałów (Merriam, Whinery, Fred 1956, s. 170).....	107
Tabela 3. Gusze wchodzące w skład czahargahu i ich porządek (Nettl 1987, Tablica C-1)	254
Tabela 4. Przebieg wykonania dast-gahu czahargah. Setar, Ahmad Ebadi, rok nagrania: 1968 (Nettl 1987, Tablica C-6)	257
Tabela 5. Przebieg wykonania dast-gahu czahargah. Setar, Dariouche Safvate, rok nagrania: 1966 (Nettl 1987, s. 233)	258